20

studia i materiały lubelskie

STUDIA
I MATERIAŁY LUBELSKIE

20

STUDIA I MATERIAŁY LUBELSKIE

TOM 20

Lublin 2017

Rada naukowa
dr Roman Chmelyk (Muzeum Historyczne miasta Lwowa, Lwów, Ukraina)
dr hab. Monika Gabryś-Sławińska (UMCS, Muzeum Lubelskie)
prof. dr hab. Ryszard Kasperowicz (UW)
prof. dr hab. Lechosław Lameński (KUL)
prof. Krzysztof Pomian (Paryż, Francja)
dr hab. Rafał Szczerbakiewicz (UMCS)

Redakcja naukowa
dr Jarosław Cymerman
dr Andrzej Frejlich
dr hab. Marcin Lachowski (redaktor naczelny)
dr Katarzyna Mieczkowska
Małgorzata Surmacz

Recenzenci
dr hab. Krzysztof Gombin (KUL)
prof. dr hab. Ryszard Kasperowicz (UW)
prof. dr hab. Lechosław Lameński (KUL)
dr hab. Jerzy Żywicki (UMCS)

Adiustacja i korekty
Paulina Janczylik
Magdalena Janik
Ewa Kuszyk-Peciak

Skład
Joanna Dyszczyk

Projekt okładki
Sebastian N. Górski

Na okładce
Barbara Zbrożyna, *Figura słoneczna* (fragment), 1966. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

Fotografie ze zbiorów
Muzeum Lubelskiego, Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Archiwum Uniwersyteckiego KUL oraz zbiorów prywatnych

Tłumaczenia na język angielski
Marcin Michniowski

ISSN 0585-5276

Wersja papierowa czasopisma jest wersją pierwotną

© Muzeum Lubelskie w Lublinie, 2017

Muzeum Lubelskie w Lublinie
ul. Zamkowa 9, 20-117 Lublin
www.muzeumlubelskie.pl
siml@muzeumlubelskie.pl
www.siml.muzeumlubelskie.pl

Spis treści

Od redakcji 7

TEMATY I PROBLEMY

Jarosław Cymerman (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Muzeum Lubelskie w Lublinie)
Józef Czechowicz – krytyk sztuki. Prolegomena 11

Piotr Majewski (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)
Koloryzm i krytyka 17

Karolina Zychowicz (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki)
Koncepcje realizmu w polskiej krytyce artystycznej lat 1945–1955. 24

Piotr Majewski (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)
Krytyka artystyczna wobec abstrakcji niegeometrycznej, lata 1945–1965. 36

Kamila Leśniak (Uniwersytet Warszawski)
Krytyka fotograficzna 1945–1970 48

Marcin Lachowski (Uniwersytet Warszawski, Muzeum Lubelskie w Lublinie)
Powojenna krytyka artystyczna wobec awangardy. 56

Marta Ryczkowska (Katolicki Uniwersytet Lubelski – doktorantka)
Happening, performance, sztuka akcji od lat 60. XX wieku w polskiej krytyce artystycznej. 64

Anna Struzik (Katolicki Uniwersytet Lubelski – doktorantka)
Krytyka lat 90. – sztuka krytyczna 74

Anna Struzik (Katolicki Uniwersytet Lubelski – doktorantka)
Sztuka polska po 1998 roku a krytyka artystyczna. 81

MISCELANEA

Jarosław Płachecki (Zespół Szkół Ekonomicznych im. A. i J. Vetterów)
Historia Szkół Vetterów 1866–1939 95

Anna Oleszek (Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego)
Vetterowie – zapomnieć czy zapamiętać?. 107

Małgorzata Surmacz (Muzeum Lubelskie w Lublinie)
Uczniowie Szkół Handlowych im. Vetterów w walkach o niepodległość i granice państwa 115

Grzegorz Sztal (Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Broni i Barwy – Oddział Lublin)
O uczniu żołnierzu Bartoszu Jankowskim 124

SPRAWOZDANIA

Magdalena Piwowarska (Muzeum Lubelskie w Lublinie)
Międzynarodowa Letnia Szkoła UNESCO w Lublinie 2015–2016 131

Anna Syta (Muzeum Lubelskie w Lublinie)
Nowe formy edukacji w Muzeum Historii Miasta Lublina 134

Radosław Bułtowicz (Lubelska Szkoła Sztuki Projektowania),
Magdalena Szubielska (Katolicki Uniwersytet Lubelski)
Brama pełna diaporam. Przykład edukacji muzealnej poprzez sztukę 139

Marcin Lachowski (Uniwersytet Warszawski, Muzeum Lubelskie w Lublinie)
„Pankiewicz i po... Uwalnianie koloru". Wystawa w Muzeum Lubelskim,
16 lipca–2 października 2016 roku. 143

Od redakcji

Kolejny, 20 tom „Studiów i Materiałów Lubelskich" obejmuje dwa obszary zagadnień. Pierwszy, o charakterze monograficznym, jest próbą pokazania głównych nurtów polskiej krytyki artystycznej po 1945 roku. Drugi zaś, na przykładzie szkoły Vetterów, omawia lokalny wymiar historii szkolnictwa średniego stopnia w Lublinie. Całość poprzedza artykuł poświęcony krytyce artystycznej Józefa Czechowicza, łącząc zasadnicze tematy omawiane w bieżącym tomie. Artykuł Jarosława Cymermana rozwija zarazem badania prowadzone w środowisku lubelskim nad bogatą spuścizną poety.

Pierwsza, tematyczna część oferuje czytelnikom wybór szczegółowych artykułów poświęconych różnym typom wypowiedzi krytycznej w kolejnych dekadach PRL-u. Refleksja nad „krytyką artystyczną" uprawiana jest w Polsce niejako skokowo – prace rozpoczęte z początkiem lat 50. XX wieku (zob. wydane przez Państwowy Instytut Sztuki „Materiały do Studiów i Dyskusji", po 1956 roku jako „Sztuka i Krytyka") nie były systematycznie kontynuowane (choć ostatnio ta tematyka cieszy się coraz większym zainteresowaniem, czego wyrazem są ważne publikacje: *Dzieje krytyki artystycznej*, red. Małgorzata Geron i Jerzy Malinowski, Warszawa 2009 oraz wybitna monografia krytyki artystycznej okresu odwilży Piotra Juszkiewicza, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic". Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2006). Ponadto, podobnie jak same teksty krytyczne, są rozproszone. W efekcie chociaż literatura przedmiotu obejmuje liczne cenne publikacje o zróżnicowanym charakterze (między innymi antologie zawierające programy i dyskusje dotyczące zjawisk, grup artystycznych, galerii, jak też zbiory bądź wybory tekstów konkretnych autorów, na przykład ostatnio wydana cenna pozycja *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, red. Agata Pietrasik i Piotr Słodkowski, Warszawa 2017), to – poza kilkoma przykładami – brakuje nadal nie tylko opracowań szczegółowych, ale przede wszystkim syntetycznych, porządkujących i systematyzujących wieloaspektowy „stan posiadania", w tym – co zasadnicze – analizujących i komentujących problemy, pojęcia, metody. Brakuje także przekrojowego opisu krytyki artystycznej w kolejnych dekadach PRL-u.

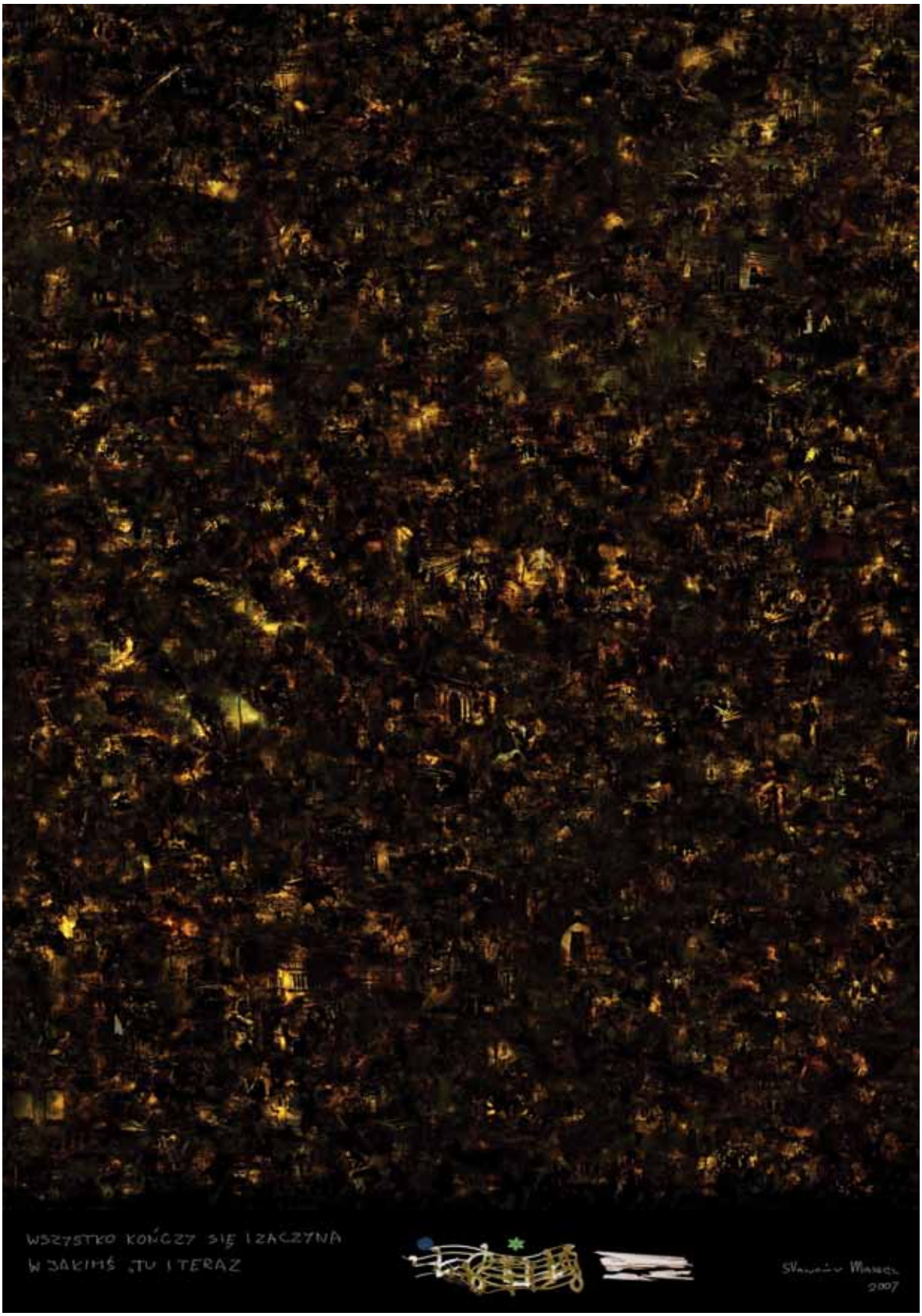
Tom stara się ten stan wiedzy częściowo uzupełnić. Publikowane artykuły skupione są wokół centralnych dla krytyki i historii sztuki pojęć, takich jak: awangarda, nowoczesność, abstrakcja, realizm, aż po ostatnie debaty związane ze sztuką krytyczną i powrotem różnych konwencji malarskich w ostatnich latach. Przybliżają one jednocześnie natężenie sporów i dyskusji, pokazując zmieniające się kryteria, formułowane sądy, wyrażane oczekiwania i postulowane wartości. Krytyka artystyczna, towarzysząc twórczości artystów, wpisuje się jednocześnie w obszar dyskusji społecznych. Badania nad nią stają się nie tylko okazją pokazania profesjonalnej recepcji sztuki, lecz również pozwalają na określenie ram funkcjonowania życia artystycznego, wyrażanie oczekiwań społecznych czy też jej podporządkowanie ideologii politycznej.

Zgromadzone artykuły powstały w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (NR 0056/FNiTP/H11/80/2011) zatytułowanego „Polska krytyka artystyczna XX–XXI wieku" (cz. I–III).

Drugi blok zagadnień dotyczy historii szkoły Vetterów, wpisując się w cykliczne studia i wystawy organizowane w Muzeum Lubelskim, przypominające miejscowe środowiska szkolne i pedagogiczne. Publikowane artykuły prezentują szczególny moment w historii szkoły, dotyczący okresu I wojny światowej i formowania państwowości polskiej. Kolejne studia ukazują jej wpływ na pejzaż kulturalny i życie społeczne Lublina, dając okazję prześledzenia i odtworzenia jej roli kulturotwórczej, ale przede wszystkim ukazują uczestnictwo absolwentów w odzyskiwaniu niepodległości poprzez udział w formacjach legionowych i budowaniu struktur państwowych. Publikowane artykuły są ważnym przyczynkiem do opracowania dziejów lubelskiej inteligencji.

Gorąco zapraszamy do lektury.

Marcin Lachowski



Sławomir Marzec, *Wszystko kończy się i zaczyna w jakimś tu i teraz*, 2007, cykl „Wszystko – Bricolage". Zbiory Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

TEMATY I PROBLEMY

Jarosław Cymerman
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Muzeum Lubelskie w Lublinie

Józef Czechowicz – krytyk sztuki. Prolegomena

Krytyka sztuki nie należała do wiodących form aktywności twórczej Józefa Czechowicza. Jej śladem jest zaledwie kilkanaście tekstów, pisanych z różnych przyczyn i w rozmaitych okolicznościach. Zacznijmy od najbardziej oczywistych. Pierwszym z powodów zainteresowania się poety tą formą wypowiedzi było to, że dorastając i dojrzewając w niewielkim ośrodku, jakim był Lublin, siłą rzeczy wchodził w bliskie relacje osobiste i towarzyskie ze środowiskiem artystycznym, które – stosunkowo nieliczne – integrowało się nie tylko w ramach „specjalizacji". Jak to obrazowo ujął Józef Łobodowski – „obijaliśmy się o siebie na każdym kroku, jakże więc nie miało dojść do zbliżenia"[1]. Wśród przyjaciół i bliskich znajomych Czechowicza nie brakowało zatem malarzy i grafików – byli wśród nich między innymi Jan Wydra, Jan Samuel Miklaszewski, Wiktor Ziółkowski czy Witold Chomicz. Te bezpośrednie relacje nie pozostawały zresztą bez wpływu na opinie lubelskiego poety o sztuce, gdyż pewna część jego tekstów poświęconych tej tematyce powstała w ramach „prywatnych obowiązków", by użyć określenia Czesława Miłosza. Autor *nuty człowieczej* często starał się bowiem opisywać i interpretować, a tym samym popularyzować twórczość ludzi sobie bliskich. Tak było chociażby w przypadku szkiców poświęconych malarstwu i rysunkom Jana Wydry – przyjaciela Czechowicza jeszcze z lat młodzieńczych, któremu zawdzięczał, jak pisał w wierszu *autoportret*, „wydarcie" „ze snów dzieciństwa" i „z nudów książki szkolnej".

Kolejna przyczyna była bardzo prozaiczna. Poeta już od 1924 roku pracował jako dziennikarz i redaktor – najpierw w „Expressie Lubelskim", później w „Ziemi Lubelskiej", „Kurierze Lubelskim", „Dzienniku Lubelskim", a po przeprowadzce do Warszawy w „Głosie Nauczycielskim", „Płomyku" i „Płomyczku", „Miesięczniku Literatury i Sztuki", „Pionie", w ostatnich latach redagował pismo „Pióro". Ponadto był współpracownikiem między innymi „Przeglądu Lubelsko-Kresowego", „Zetu", „Państwa Pracy" czy „Apelu" (dodatku do „Kuriera Porannego"). Zdarzało mu się zatem w ramach obowiązków redakcyjnych pisać także relacje i recenzje z wystaw.

Nie bez znaczenia dla prób krytycznych w dziedzinie sztuki podejmowanych przez Józefa Czechowicza był również fakt, że w ramach większości literackich ruchów preawangardowych i awangardowych dochodziło do bardzo bliskiego współdziałania, a często i przenikania się twórczości literackiej i plastycznej. Przykładów tego jest aż nadto – począwszy od poznańskich ekspresjonistów, przez formistów po środowiska „Bloku", „Almanachu Nowej Sztuki", „Zwrotnicy", bliskiej współpracy Juliana Przybosia i Władysława Strzemińskiego. W Lublinie świadectwem tej bliskości było chociażby zamieszczenie w ostatnim numerze „Reflektora", w maju 1925 roku, drzeworytów Tadeusza Kulisiewicza czy niezwykle staranne pod względem graficznym i typograficznym edycje tomików poetyckich – jak na przykład *Parabole* Stanisława Grędzińskiego z 1926 roku, *Kamień* Józefa Czechowicza z 1927 roku czy *Wczoraj* Bronisława Ludwika Michalskiego z 1932 roku.

Jest jeszcze jedna, chyba najciekawsza okoliczność związana z zainteresowaniem autora *nuty człowieczej* życiem artystycznym swoich (i nie tylko) czasów. Jeśli wierzyć bowiem opublikowanemu przez niego w 1938 roku na łamach dziennika „Czas" artykułowi *Z mojego warsztatu literackiego*, to obcowanie ze sztuką plastyczną stanowiło jeden z ważnych etapów jego pracy twórczej:

> Zbiory reprodukcji obrazów i rzeźb są mi potrzebne jak słownik naukowcowi. Nieraz wiersz jest uformowany ostatecznie i tylko w jednym miejscu wyczuwam, według mego pojęcia, bliznę. Trzeba to miejsce oczyścić, zamówić uroki słowem należytym, ale to słowo się nie zjawia. Wówczas zatapiam się w zupełnie innym materiale, optycznym, nie słownym, i godzinami oglądam Breughla, Grünewalda, Stwosza i Chirico, Miró i Spiessa, co daje efekt narkotyczny. Podobnie jak pogrążeni we śnie dochodzimy tajemniczymi drogami do rozplatania spraw trudnych jeszcze wczoraj, tak ja, po zagłębieniu się w kompozycje barw i linii, stworzone przez nowych i dawnych mistrzów, odnajduję z nagła, nie wiadomo skąd, właściwe słowo i kładę je w wiersz, i oddycham z ulgą[2].

[1] J. Łobodowski, *Żywot człowieka gwałtownego. Wspomnienia*, wstępem opatrzył J. Trznadel, Warszawa 2014, s. 90.

[2] J. Czechowicz, *Z mojego warsztatu literackiego*, „Czas" 1938, nr 105, przedruk w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 5, *Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 2011, s. 114.

Józef Czechowicz pozujący do obrazu w habicie mnicha, Kazimierz Dolny, początek lat 30. XX wieku.
Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

O ile więc, jak pisał Czechowicz, pierwszy impuls podczas pisania wierszy „początek ich, źródło i oś zarazem są natury muzycznej" – to ich ostateczny szlif następuje pod wpływem „zagłębienia się w kompozycje barw i linii", które ma charakter „narkotyczny". W interesujący sposób koresponduje to ze spostrzeżeniem zawartym w klasycznej książce Mario Praza:

> Ponieważ podstawą odróżnienia sztuk jest różnica między zmysłowymi przekazicielami wyrazu estetycznego (wzrok, mowa, słuch), sztuki plastyczne krystalizują stan ducha w punkcie dojścia, tam gdzie dochodzi on do wyobrażenia rzeczy, podczas gdy sztuka słowa wydaje się utrwalać ów nieokreślony kształt, jaki przybiera stan ducha jeszcze przed nabraniem formy przestrzennej i wizualnej. Przypomina się to, co mówił Matthew Arnold, że poezja jest bardziej intelektualna od sztuk plastycznych, bardziej interpretująca; poezja jest mniej artystyczna od sztuki, ale pozostaje w ściślejszym związku z rozumną naturą człowieka, który jest istotą myślącą[3].

W jednej z najstarszych zachowanych notatek literackich młodziutki Czechowicz przywoływał malarską wizję nie tylko jako ilustrację, ale również jako swego rodzaju syntetyczne podsumowanie projektowanego tekstu poświęconego Henrykowi Pobożnemu:

> Henryk żyje związany z matką swoją, Jadwigą. Zbliża się ku Śląskowi groza tatarska. Henryk wyjdzie w pole, lecz wie, że nie zwycięży, i to jest jego smutek. W izdebce Salomei, dwórki, zjawia się archanioł Gabriel i zwiastuje jej, że tej nocy po cichu będzie na świecie naszym Pan Jezus. O północy przed bitwą straże wprowadzają ubogiego. To On. Zasiada do późnego posiłku z księciem i jego matką. Salomea i Jadwiga obmywają mu nogi.
>
> – Wprowadzę cię w raj męki – mówi Pan Jezus do księcia.
>
> O świcie wyrusza rycerstwo z zamku (*vide* obraz Matejki).
>
> Na tym kończy się sprecyzowana część pomysłu[4].

W przywołanym „obrazie Matejki" wyraz twarzy księcia Henryka Pobożnego zdaje się sugerować brak wiary w zwycięstwo, ponure przekonanie o nieuchronności klęski – stąd wydaje się, że zamknięcie „sprecyzowanej części pomysłu" wzmianką tej plastycznej wizji stanowi jednocześnie „dopięcie" ideowej wymowy projektowanego tekstu. Ponadto do kontekstów zaczerpniętych ze sztuk plastycznych często odwoływał się Czechowicz w swoich szkicach literackich – tak jest między innymi w programowym artykule *Wyobraźnia stwarzająca* z 1937 roku, w którym sformułowaną przez siebie zasadę „fantazjotwórstwa" zilustrował opisem obrazów Hieronima Boscha, Pietera Breugla Starszego, a także jednego z fresków z lubelskiej Kaplicy Trójcy Świętej.

Wrażliwość na sztuki plastyczne stanowiła zatem u lubelskiego poety istotny element procesu twórczego. Jak już wspomniałem, plon jego aktywności w roli krytyka sztuki nie należy do obfitych. Początkowo teksty tego rodzaju powstawały jako część jego pracy w lubelskich dziennikach i dotyczyły przede wszystkim lokalnych wystaw i wydarzeń artystycznych. Taki charakter mają jego teksty publikowane pod koniec lat 20. na łamach „Expressu Lubelskiego". Są wśród nich dwie notki poświęcone wystawie drzeworytów Lucjana Kobierskiego, o którym w zapowiedzi wspomniał, że „to głośne w Polsce nazwisko", „jeden z największych talentów graficznych Polski współczesnej" oraz że „chociaż obecnie związany z innymi środowiskami artystycznymi (Kraków, Podhale) jest z pochodzenia lublinianinem"[5]. O samej wystawie kilkanaście dni później napisał:

> Kto wszedł, stawał od razu w kręgu Zwiastowań i Madonn, narzucających zwiedzającym ciszę. Mimo iż na otwarciu była duża grupa lubelskiej kulturalnej publiczności, cisza panowała niezwykła, niemal kościelna. W milczeniu podziwiano wielkie kompozycje Kobierskiego[6].

W tych pierwszych tekstach poświęconych sztuce młody Czechowicz nie wychodził poza obiegowe sądy, a w opisie samej wystawy bardziej interesował go nastrój niż same dzieła – z notki o drzeworytach możemy dowiedzieć się tylko o kilku tytułach, z których wynika, że pozostają one w kręgu tematyki religijnej i że „kompozycje Kobierskiego" są „wielkie". W zasadzie jedyne, na co warto zwrócić uwagę, to fakt, że poeta w ogóle o nich napisał. Być może miało to związek z tym, że w dyskusjach wokół prezentowanego w Lublinie w 1925 roku Salonu Dorocznego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie pojawiły się

[3] M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jakiel, Gdańsk 2006, s. 38.

[4] J. Czechowicz, *Notatki pamiętnikowe 1920 roku*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 9, *Varia*, oprac. J. Cymerman, A.Wójtowicz, Lublin 2013, s. 31.

[5] S. C. [Józef Czechowicz], *Ciekawa wystawa graficzna otwarta zostanie w najbliższym czasie w Lublinie*, „Express Lubelski", 16.04.1927, przedruk w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 9, *Varia*, s. 73.

[6] S. C. [Józef Czechowicz], *W przybytku sztuki. Otwarcie wystawy drzeworytów Kobierskiego*, „Express Lubelski", 29.04.1927, przedruk w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 9, *Varia*, s. 74.

głosy, iż wobec słabości ekspozycji grafikę „godnie" reprezentował właśnie między innymi Lucjan Kobierski[7], tym samym uznano go za jednego z nielicznych lubelskich twórców niegrzeszących zachowawczością lub brakiem talentu.

Przypuszczenie to w pewnym sensie potwierdza tekst Czechowicza *W lubelskim „barwistanie"* opublikowany 24 grudnia 1929 roku w „Dodatku Świątecznym" do „Expressu Lubelskiego", poświęcony „gwiazdkowej wystawie plastyków". Swój artykuł zaczyna od stwierdzenia, że „tegoroczna wystawa lubelskich artystów plastyków nie różni się w charakterze od dotychczasowych dorocznych »jarmarków na płótna«", po czym wyrzuca lubelskim twórcom (przede wszystkim Karolowi Westfalowi i Stefanowi Dylewskiemu), że brak u nich „nowości" i że „nie wykazują postępu". Zauważa natomiast, że „uczta artystyczna czeka nas dopiero przy oglądaniu drzeworytów" Franciszka Czekaya, Juliusza Kurzątkowskiego i Kazimierza Wiszniewskiego. Chwaląc tego ostatniego, pisze nawet, że „zmanierowane już mistrzostwo Skoczylasa wydaje się bladą robotą w porównaniu z tymi świeżymi i pięknymi pracami"[8]. Zestawiając ten tekst z notkami sprzed niespełna dwu lat, widać duże zmiany w sposobie pisania o sztuce. Czechowicz, prezentując tę wystawę, starał się umieścić eksponowane prace i oceniać je w pewnym kontekście (ograniczonym jednak przede wszystkim do dokonań artystów lubelskich), wykazał się znajomością technik (zwłaszcza drzeworytniczych), a szczególną uwagę zwracał na kompozycję opisywanych dzieł.

Ciekawym przykładem „eksperymentu w dziennikarstwie" jest opublikowana 10 kwietnia 1932 roku na łamach ,,Kuriera Lubelskiego" „recenzja zbiorowa pod redakcją Józefa Czechowicza" z pokazywanej wówczas w Lublinie „Ruchomej Wystawy Sztuki". Pełniący wówczas funkcję redaktora naczelnego gazety autor *Poematu o mieście Lublinie* postanowił przy omówieniu poszczególnych działów oddać głos specjalistom w poszczególnych dziedzinach. Sam podjął się omówienia „rysunków, rytów i litografii" (pod własnym nazwiskiem), „sztuki stosowanej" (tu pod pseudonimem „Zygmunt Klimuntowicz") oraz zachował prawo do redakcji całości. W pierwszym przypadku skrytykował (ponownie) Władysława Skoczylasa i pochwalił prace Tadeusza Kulisiewicza, podkreślając jego „społecznikostwo", choć jednocześnie nieco je odpolitycznił, uznając, że „proletariackie tematy są dla niego raczej koniecznością wynikającą z poczucia, że tam właśnie znajdzie pretekst do swoich kanciastych i fantastycznych kształtów". Jako Zygmunt Klimuntowicz zajął się z kolei traktowaną często po macoszemu sztuką użytkową, opisując ją krótko, ale uważnie, stosując w przypadku ceramiki, lamp i tkanin podobną miarę jak w odniesieniu do prac plastycznych.

„Ruchoma Wystawa Sztuki", mająca stanowić „mały przegląd sztuki", wspierana była „moralnie i finansowo przez czynniki rządowe"[9] – dlatego można było na niej oglądać dzieła powstające w kręgach, jak zauważył Ireneusz J. Kamiński, „miłych sferom oficjalnym"[10] – między innymi w Bractwie św. Łukasza, Stowarzyszeniu Artystów Polskich „Rytm", Stowarzyszeniu Polskich Artystów Grafików „Ryt" czy Spółdzielni Artystów „Ład". Czechowicz w „recenzji zbiorowej" z tej wystawy omówienie poszczególnych działów powierzył zaprzyjaźnionym twórcom i krytykom – Kazimierzowi Pieniążkowi (*Olej i akwarela*), Janowi Samuelowi Miklaszewskiemu (*Rzeźba*), Wiktorowi Ziółkowskiemu („Grafika"). Ten ostatni fragment dotyczył pisma o tym samym tytule – dwumiesięcznika wychodzącego w latach 1930–1939, będącego organem Związku Polskich Artystów Grafików i Zrzeszenia Kierowników Zakładów Graficznych. Jak zwrócił uwagę wspomniany I. J. Kamiński, „Ziółkowski zdystansował się przebiegle wobec wystawy"[11] – nazywając okładkę jednego z numerów, autorstwa Henryka Stażewskiego, „najbardziej nowoczesną formą graficzną reprezentowaną w ogóle na wystawie ruchomej w Lublinie"[12]. Tym samym wskazano na nieobecność na ekspozycji sztuki awangardowej, która, jako kojarzona z rewolucyjną lewicą, była przez ówczesne władze niezbyt mile widziana. Sam Czechowicz – twórca awangardowy i ceniący awangardowe poszukiwania nie tylko w dziedzinie literatury – był jednocześnie blisko związany z sanacją i musiał ten dystans starać się zacho-

[7] Zob. I. J. Kamiński, *Życie artystyczne w Lublinie 1901–1926*, Lublin 2000, s. 298–299.

[8] S. C. [Józef Czechowicz], *W lubelskim „barwistanie". Gwiazdkowa wystawa plastyków*, „Express Lubelski", 24.12.1929, „Dodatek Świąteczny", przedruk w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 5, *Szkice literackie*, Lublin 2011, s. 275–276.

[9] Z. Dunin-Wolska, *Wstęp*, [w:] *Ruchoma Wystawa Sztuki. Katalog*, kwiecień–maj–czerwiec 1932, s. 4.

[10] I. J. Kamiński, *Lubelskie życie artystyczne podczas Wielkiego Kryzysu odświętne i codzienne*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2004, sectio L, vol. 2, s. 21.

[11] Tamże.

[12] *Ruchoma Wystawa Sztuki. Recenzja zbiorowa pod redakcją Józefa Czechowicza*, „Kurier Lubelski" 1932, nr 98.

wywać. Oddawszy w ramach „recenzji zbiorowej" głos przyjacielowi, przy jednoczesnym zachowaniu pozycji „redaktora" mógł sobie lubelski poeta pozwolić na zawoalowaną krytykę nieco przesadnej „propagandy sztuki" o charakterze tradycjonalistycznym[13].

Opisanie przez Czechowicza we wspomnianej „recenzji zbiorowej" pod własnym nazwiskiem drzeworytów i innych rytów prezentowanych w ramach „Ruchomej Wystawy Sztuki" nie było dziełem przypadku. Wydaje się, że ta technika graficzna była mu szczególnie bliska – świadczy o tym również recenzja z gwiazdkowej wystawy lubelskich plastyków w 1929 roku w sporej części poświęcona właśnie drzeworytom. W 1934 roku na łamach pisma „Zet" opublikował pod pseudonimem Henryk Zasławski dość obszerną relację z Międzynarodowej Wystawy Drzeworytów, skupiając się na prezentacji dokonań artystów pochodzących z krajów słowiańskich (co wynikało z ideowego profilu „Zetu" – dwutygodnika o charakterze mesjanistycznym, jednocześnie zaangażowanego w budowanie porozumienia pomiędzy narodami słowiańskimi). Przy tej okazji Czechowicz (przypomnijmy, że ukryty pod pseudonimem) postawił we wstępie do tej recenzji „tezę atakowaną wielokrotnie i namiętnie, że sztuka jest emanacją ducha narodowego, wbrew wszelkim opowieściom o ponadnarodowym i ponadgeograficznym charakterze twórczości":

> Wystarczy wzrok olśniony bogactwem barw i czystością linii przenieść z dzieł grafików japońskich na twory francuskiego kunsztu, by zrozumieć, że szerokość geograficzna jest elementem estetycznym nie do pogardzenia. Wystarczy porównać pełen buty i brutalności ryt niemiecki z archaizowanym charakterem dzieł italskich mistrzów, by zrozumieć, że to, co wyraża się w Mussolinim, nie może przybrać postaci Hitlera[14].

W takim właśnie duchu opisał prezentowane na wystawie drzeworyty artystów bułgarskich, czechosłowackich, jugosłowiańskich i ukraińskich. W przypadku tych ostatnich – dostrzegając je osobno na „kawałku ściany, ozdobionej napisem ZSSR" – z przykrością zauważył, że „artyzm ukraińskich grafików obraca się przeważnie w granicach urzędowego naturalizmu" (chodzi tu zapewne o socrealizm).

Szalenie interesującym przypadkiem, wartym osobnego studium, są artystyczne relacje łączące Czechowicza ze wspomnianym już na wstępie przyjacielem z lat szkolnych – malarzem i grafikiem Janem Wydrą. Jego przedwczesna śmierć na gruźlicę 5 kwietnia 1937 roku stała się dla poety impulsem do napisania dwu szkiców poświęconych jego twórczości[15]. Awangardowy poeta, przyjaźniący się od lat z „Jaszkiem" (jak w listach nazywał Wydrę), członkiem Bractwa św. Łukasza – starał się w obu tych artykułach – być może trochę na wyrost – pokazać, że odszedł on w „przełomowym momencie" „zawsze szukającej, zawsze wynalazczej twórczości", jakby sugerując możliwe zerwanie malarza z tradycjonalizmem. Jako świadectwa tego przełomu podawał między innymi takie prace, jak *Zrękowiny* czy *Rybaczka*. Tę ostatnią uznał za „już całkowicie nowoczesną", a o pierwszym płótnie, znanym również jako *Swaty* lub *Konkury*, dziś uchodzącym za zaginione, pisał:

> Obraz ten jest przełomowy dla stylu Jana Wydry. Wartości kolorystyczne wybijają się w nim bowiem na pierwsze miejsce, aczkolwiek linia, „japońszczyzna", gra poważną rolę w całości. Upodobnienie charakteru dzieła do charakteru prac pejzażowych artysty daje mu wielką swobodę i cechę nowoczesności, której nie czuło się w spatynowanych umyślnie innych kompozycjach Wydry[16].

W sierpniu 1939 roku na łamach dziennika „Czas" ukazał się kolejny tekst Józefa Czechowicza poświęcony sztuce – *Felieton o pewnej wystawie*. Dotyczył on wystawy w Muzeum Narodowym

[13] Warto zwrócić uwagę, że w styczniu w 1931 roku na łamach „Ziemi Lubelskiej" (nr 12) ukazał się podpisany inicjałami J. H. (pod którymi jako Józef Henryk mógł ukrywać się Czechowicz) tekst poświęcony łódzkiej grupie „a.r.", w bardzo przychylny sposób opisujący jej program i dokonania (zob. J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 9, *Varia*, s. 470–471).

[14] H. Zasławski [Józef Czechowicz], *Słowianie na Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów*, „Zet" 1934, nr 14, przedruk w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 5, *Szkice literackie*, s. 277.

[15] Pierwszy z nich – *O życiu i dziełach Jana Wydry* – został opublikowany przez Czechowicza pod pseudonimem Henryk Zasławski na łamach „Dziennika Porannego" (1937, nr 99), a następnie przedrukowany pod tytułem *Przedwczesna śmierć zgasiła wielki talent. O życiu i dziełach lubelskiego malarza Jana Wydry* w „Expressie Lubelskim i Wołyńskim" (1937, nr 104). Drugi natomiast – „Trud i dzieło artysty (Rzecz o sztuce Jana Wydry)" – zachował się w postaci maszynopisu w zbiorach Wacława Gralewskiego (obecnie w Muzeum Józefa Czechowicza) z odręcznymi dopiskami Czechowicza podpisanego pseudonimem Jan Kowalski i najprawdopodobniej nie ukazał się za życia autora. Tekst tego artykułu opublikowany został dopiero w 1973 roku w opracowaniu Jadwigi Seredyńskiej w „Studiach i Materiałach Lubelskich" (1973, VII, s. 63–67). Obydwa teksty zostały przedrukowane w *Pismach zebranych* Józefa Czechowicza w tomie 5 *Szkice literackie*.

[16] J. Kowalski [Józef Czechowicz], *Trud i dzieło artysty (Rzecz o sztuce Jana Wydry)*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 5, *Szkice literackie*, s. 287–288.

prezentującej projekty, jakie wpłynęły na konkurs na warszawski pomnik Józefa Piłsudskiego, który miał stanąć na placu Na Rozdrożu. Autor *ballady z tamtej strony* zaczął od nieco minoderyjnego stwierdzenia, że zdaje sobie sprawę, iż „opinia poety o rzeźbach i pomnikach nie może mieć innego znaczenia dla »specjalistów«, jak tylko wyraz indywidualnego gustu", niemniej zdecydował się zabrać głos, gdyż, jak przyznał – nie mógł milczeć w sprawie „wykonania postaci największego Polaka naszych czasów"[17]. Ciekawe, że spośród wielu projektów największe wrażenie zrobił na nim projekt jugosłowiańskiego rzeźbiarza Ivana Meštrovicia ukazującego „konny posąg Piłsudskiego na tle spokojnego łuku triumfalnego, którego trzy przeloty mają jednakowy charakter". Co zaskakujące – awangardowy twórca w tym wypadku okazał się miłośnikiem klasycznego umiaru i harmonii – w zakończeniu szkicu stwierdzał bowiem, że „łuk i konna postać, a więc to, co wystarczyło Cezarom i Medyceuszom – i nam wystarczy"[18].

Ów *Felieton o pewnej wystawie* ukazał się drukiem 24 sierpnia 1939 roku – zaledwie kilkanaście dni przed tragiczną śmiercią poety. Tym samym opinie Czechowicza-krytyka sztuki okazały się jednym z ostatnich ogłoszonych publicznie głosów autora *Poematu o mieście Lublinie*. Jednocześnie, sądząc po wyraźnie dostrzegalnym rozwoju jego warsztatu krytycznego, wiele wskazuje na to, że w tej dziedzinie (podobnie zresztą jak i w wielu innych) mógł mieć jeszcze wiele do powiedzenia.

BIBLIOGRAFIA

Czechowicz Józef, *Pisma zebrane*, t. 5, *Szkice literackie*, oprac. Tadeusz Kłak, Lublin 2011.

Czechowicz Józef, *Pisma zebrane*, t. 9, *Varia*, oprac. Jarosław Cymerman, Aleksander Wójtowicz, Lublin 2013.

Kamiński Ireneusz J., *Lubelskie życie artystyczne podczas Wielkiego Kryzysu odświętne i codzienne*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2004, sectio L, vol. 2.

Kamiński Ireneusz J., *Życie artystyczne w Lublinie 1901–1926*, Lublin 2000.

Łobodowski Józef, *Żywot człowieka gwałtownego. Wspomnienia*, wstępem opatrzył Jacek Trznadel, Warszawa 2014.

Praz Mario, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przełożył Wojciech Jakiel, wydanie drugie, Gdańsk 2006.

Ruchoma Wystawa Sztuki. Recenzja zbiorowa pod redakcją Józefa Czechowicza, „Kurier Lubelski" 1932, nr 98.

STRESZCZENIE

Artykuł jest poświęcony jest próbom, jakie podejmował autor *Poematu o mieście Lublinie* w dziedzinie krytyki sztuki. Ważnym kontekstem są tu spory polityczne, społeczne i estetyczne dwudziestolecia międzywojennego, w które Czechowicz jako poeta, ale także dziennikarz i publicysta był uwikłany. Tekst nakreśla ponadto pokrótce rolę inspiracji malarskich, a także pisane i publikowane przez autora *nuty człowieczej* na łamach prasy relacje z wystaw oraz szkice przypominające przedwcześnie zmarłego przyjaciela poety – Jana Wydrę, malarza i członka Bractwa św. Łukasza.

Słowa klucze: Józef Czechowicz, krytyka sztuki, dwudziestolecie międzywojenne, awangarda

SUMMARY

Józef Czechowicz – Art Critic. A Prolegomenon

The article focuses on the actions undertaken by Józef Czechowicz in the aspect of art criticism. The context of political, social and aesthetical dilemmas of the Interwar Period, by which Czechowicz was influenced as a poet, journalist and publicist, is noted. Additionally, the article outlines the role of painting inspirations in poet's creative process, as well as examines exhibition accounts he wrote and published in press and sketches about his prematurely deceased friend – Jan Wydra, painter and member of *Society of St. Luke*.

Key words: Józef Czechowicz, art criticism, Interwar Period, avant-garde

[17] J. Czechowicz, *Felieton o pewnej wystawie*, „Czas" 1939, nr 233, przedruk w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 5, *Szkice literackie*, s. 289.

[18] Tamże, s. 291.

Piotr Majewski
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Koloryzm i krytyka

Dyskusja krytyczna wokół malarstwa kolorystycznego w sztuce polskiej rozwijała się niemal od momentu pojawienia się jego zalążków, czyli od utworzenia Komitetu Paryskiego i wyjazdu grupy uczniów Józefa Pankiewicza, tak zwanych kapistów, „za sztuką" do Paryża w 1924 roku. Zainicjowana działalnością grupy młodych malarzy tendencja w sztuce polskiej i towarzysząca jej refleksja estetyczna okazały się niezwykle trwałe, całkowicie przeobrażając scenę artystyczną w kraju i z biegiem czasu urastając do rangi jednej z najważniejszych w malarstwie polskim XX wieku koncepcji malarskich. Chociaż sam koloryzm nie miał skodyfikowanego programu artystycznego ani tożsamości instytucjonalnej, to od lat 30. XX wieku coraz mocniej zaznaczał swoją obecność na forum sztuki polskiej. Przy czym za kolorystów uważano wówczas nie tylko samych kapistów, ale też artystów związanych z innymi ugrupowaniami działającymi w okresie międzywojnia, takimi jak: Jednoróg, Pryzmat i Zwornik. Niejednorodny nurt torował sobie drogę nie tylko siłą nowych na gruncie rodzimym propozycji artystycznych, ale także dzięki wysokiej próby pisarstwu o sztuce i popularyzacji ideałów sztuki, między innymi na łamach „Głosu Plastyków", którego redakcję w latach 30. objęli właśnie kapiści.

Refleksja krytyczna rozwijana na temat i wokół koloryzmu przebiegała w kilku fazach, z których przynajmniej dwie pojawiły się jeszcze w „heroicznym" okresie międzywojnia, natomiast ich dalszy przebieg, zróżnicowany w charakterze i wieloaspektowy, przynależał już do czasów powojennych. Refleksja ta odzwierciedliła wówczas obecność koloryzmu i jego kontynuację w życiu artystycznym całego okresu PRL-u, jak też po transformacji ustrojowej, i nie znikła z niego praktycznie aż do dziś.

Pierwszą fazę wyznaczyło zawiązanie grupy kapistów, przygotowania do wyjazdu do Paryża, w końcu kilkuletni pobyt we Francji oraz proces formowania upodobań artystycznych i przekonań estetycznych uczniów skupionych wokół Pankiewicza. Aktywność grupy miłośników malarstwa francuskiego i entuzjastów atmosfery artystycznego Paryża, pragnących studiować w samym sercu świata sztuki, nie umknęła uwagi krajowych komentatorów życia kulturalnego, jak też została odnotowana w kręgu licznej polskiej diaspory artystycznej w stolicy Francji, złożonej tak z artystów, jak krytyków. Ważną rolę w tym inicjacyjnym okresie odegrał Józef Czapski, który zajmował się działaniami organizacyjnymi, nawiązywał kontakty z francuskimi artystami i intelektualistami oraz propagował Komitet Paryski zarówno na miejscu, jak i w kraju.

To właśnie na Czapskiego zwrócił uwagę Tadeusz Boy-Żeleński w jednym z pierwszych tekstów informujących publiczność krajową o działalności grupy, nazywanej już wówczas kapistami, i o ich barwnych perypetiach podczas pobytu w Paryżu oraz o pierwszych sukcesach wystawowych grupy[1]. Z wielkim entuzjazmem i w pełnym pochwał tekście z 1931 roku, napisanym w związku z pierwszą wystawą kapistów w kraju, Mieczysław Sterling charakteryzował postawy twórcze młodych malarzy. Wystawa otwarta w Polskim Klubie Artystycznym w Hotelu „Polonia" w Warszawie okazała się wielkim wydarzeniem kulturalnym stolicy i jedną z najważniejszych ekspozycji malarstwa w okresie międzywojennym. Sterling przybliżał sylwetki młodych artystów. Zwracając uwagę na poszczególnych malarzy: Jana Cybisa, Piotra Potworowskiego, Hannę Rudzką-Cybisową, Janusza Strzałeckiego, Artura Nachta-Samborskiego i innych, przywoływał najważniejsze elementy estetyki ich malarstwa, takie jak: prymat „elementu plastycznego", nacisk położony na kolor jako podstawowy środek budowania obrazu w jego relacji z innymi kolorami na płótnie, fascynację Cézanne'em. Recenzję konkludował zaś zdaniem wypowiedzianym przez Cybisa, które stało się głównym hasłem programowym kapistów i znakiem rozpoznawczym formacji: „płótno nie musi być wykonane, ale powinno być rozstrzygnięte po malarsku"[2].

Druga faza formowania tendencji kolorystycznej w malarstwie polskim (wraz z towarzyszącym jej namysłem krytycznym) przypadła na lata 30. i była związana z działalnością kapistów w kraju.

[1] T. Boy-Żeleński, *Co trzeba wiedzieć jadąc do Paryża?*, „Wiadomości Literackie" 1931, nr 29, s. 2.

[2] M. Sterling, *Kapiści*, „Wiadomości Literackie" 1931, nr 52–53, s. 11.

Zenon Kononowicz, *Kwiaty w jasnym dzbanku*, 1968. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

Większość z nich wróciła wtedy z Paryża, podejmując różne inicjatywy na rzecz propagowania nowej tendencji w malarstwie poprzez organizowanie wystaw, działalność związkową, a także aktywność publicystyczną. Główny ciężar krytyki, w jej odmianie prezentacyjnej i ideowej, wzięli na siebie sami malarze, a wielu z nich odznaczyło się wtedy wybitnymi publikacjami o malarstwie i, szerzej, o sztuce. Wśród nich należy wymienić Jana Cybisa, Józefa Czapskiego i Jerzego Wolffa.

Cybis był tym, który formułował podstawowe kierunki refleksji o malarstwie formacji koloryzmu. Już we wstępie do katalogu wystawy kapistów z 1931 roku wskazał kluczowe zadania plastyczne, które stawiali przed sobą malarze. Nacisk położył na świadome poszukiwanie w malarstwie zamiaru plastycznego i jego realizacji, podkreślił ważność koncepcji malarskiej. Uzasadniał istnienie obrazu samego w sobie, który – choć wywiedziony z natury – winien odpowiadać „przeżyciu malarskiemu wobec natury". Podnosił znaczenie poszukiwania relacji kolorystycznych na płótnie, przy czym wskazywał, że nie tyle kolor naśladujący naturę, co „kolor koncypowany" działa malarsko. Powoływał się też, co okazało się znamienne dla koloryzmu jako całej tendencji, na intelektualny i malarski autorytet Paula Cézanne'a[3].

W 1936 roku Józef Czapski opublikował biografię mistrza kapistów, Józefa Pankiewicza, pozycję fundamentalną dla dalszego propagowania ideałów tego kręgu malarzy[4]. W książce nie tylko skrupulatnie przedstawił koleje losu artysty, odnotowując jego malarskie przyjaźnie i etapy „widzenia malarskiego", ale także spisał jego rozważania o malarstwie, prowadzone podczas wspólnych wizyt mistrza i uczniów w paryskich muzeach, przede wszystkim w Luwrze. Co ważniejsze, omówił repertuar pojęć kluczowych dla malarstwa kolorystycznego. Czapski przywołał okoliczności „inicjacyjnej" podróży Pankiewicza do Paryża, jego odkrycie impresjonizmu, ale podkreślił też znaczenie praktyki malarskiej Aleksandra Gierymskiego dla plastycznej świadomości nauczyciela kapistów. Od niego Pankiewicz zaczerpnął (fundamentalne także dla kapistów) pojęcie „gry barwnej", określające najistotniejszy element kreacji kompozycyjnej, decydujący o malarskim rozstrzygnięciu płótna. Z biografii tej jasno wynikało, jak ważne dla Pankiewicza były kolejne podróże artystyczne do Francji, nie tylko do Paryża, ale także pobyty na południu, w Prowansji, i na zachodzie, w Bretanii i Normandii. Została też uwypuklona wielka rola Cézanne'a, patrona kolorystów, oraz Pierre'a Bonnarda, z którym Pankiewicz się przyjaźnił, a wiele podróży na południe Francji artyści odbyli razem. W kolejnym roku Czapski opublikował też głośny esej o malarstwie samego Cézanne'a, dopełniając podstawy wykładni metody malarskiej i dążeń kolorystów[5].

W tym okresie koloryści torowali drogę nowym ideom malarstwa w opozycji do sztuki oficjalnej, reprezentowanej między innymi przez Bractwo św. Łukasza. Główny spór toczył się o założenia ideowe. Kapiści forsowali koncepcję sztuki autonomicznej, skupionej na jakościach czysto plastycznych, a wysuwali ją przeciwko pokutującej w kraju „sztuce anegdotycznej", jak ją nazywał Czapski, w której prymat należał do tematu, najczęściej związanego z zapotrzebowaniem propagandowym władzy sanacyjnej[6]. W tej swoistej walce o jakość sztuki kolorystów poparło wówczas wielu krytyków, wśród których znaleźli się: Mieczysław Wallis, Wacław Husarski czy Konrad Winkler[7].

W pierwszych latach po II wojnie światowej, w nowym układzie geopolitycznym wyznaczonym przez porozumienie mocarstw w Jałcie, w Polsce Ludowej toczyła się walka o poparcie władzy pomiędzy trzema środowiskami artystycznymi reprezentującymi odmienne koncepcje sztuki. Ścierając się ze zwolennikami zaangażowanego realizmu (torującego już drogę narzuconemu w 1949 roku jako oficjalna doktryna realizmowi socjalistycznemu) oraz z tak zwanymi nowoczesnymi, którzy początkowo nie mieli dużej siły przebicia, dawni kapiści podjęli działalność pedagogiczną na większości wyższych uczelni artystycznych w kraju. Przekonali środowiska władzy dorobkiem artystycznym, jasno określonymi założeniami forsowanej estetyki „sztuki czystej" i walki o „jakość malarską" oraz neutralnością polityczną wypowiedzi artystycznej. Odnajdując prominentne miejsce w nowym układzie życia artystycznego w powojennej Polsce, dawni kapiści określili kierunek kształcenia w dziedzinie malarstwa, kultywowany, niemal niezmiennie, przez cały okres PRL-u. Paradoksalnie jednak koloryzm, postrze-

[3] J. Cybis [wstęp do katalogu wystawy kapistów, Warszawa 1931], za: *Gry barwne. Komitet Paryski 1923–1939*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe, Kraków 1996, s. 61.

[4] J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*,Warszawa 1936 (przedruk: Wydawnictwo FIS, Lublin 1992).

[5] J. Czapski, *O Cézanne'ie i świadomości malarskiej*, Warszawa 1937.

[6] Zob. tenże, *Dwie tradycje* [1934], [w:] tegoż, *Patrząc,* Kraków 1983.

[7] Zob. K. Winker, *Sztuka kapistów*, „Droga" 1934, z. 5.

gany w międzywojniu jako „nowoczesny", dość szybko uplasował się na pozycji zakademizowanej formuły sztuki i znalazł się pod ostrzałem krytycznym, zarówno z pozycji koncepcji zaangażowanego społecznie realizmu, którego zwolennicy zarzucali mu formalizm, jak też ze strony „nowoczesnych", postrzegających koloryzm jako tendencję anachroniczną, gdyż ignorującą następujące po Cézanne'owskim postimpresjonizmie rewolucyjne ścieżki sztuki modernistycznej, wyznaczone przez kubizm, surrealizm i abstrakcję.

Wątpliwości wobec niezmiennej postaci malarstwa kolorystycznego początkowo wyrażał nawet Czapski. Po wojnie nie wrócił do kraju, lecz na stałe osiadł w Paryżu, wiążąc się tam ze środowiskiem emigracji politycznej z Maisons-Laffitte. Obserwował wydarzenia za żelazną kurtyną z emigracyjnego oddalenia, ale też z zachowaniem politycznej bezstronności, co w kraju wkrótce stało się praktycznie niemożliwe. Czapski kontynuował działalność malarską, ale przede wszystkim rozwinął pisarstwo, publikując w pierwszej kolejności wstrząsające wspomnienia wojenne *Na nieludzkiej ziemi* (1949), a także stale współpracował, jako eseista i krytyk sztuki, z paryską „Kulturą". To właśnie na łamach „Kultury", w pierwszym numerze tego najważniejszego czasopisma emigracyjnego, wydawanego nieprzerwanie w latach 1947–2000, w eseju *Raj utracony* Czapski wyraził swoje wahania wobec koloryzmu po wojnie. Pobudką bezpośrednią była pierwsza w nowym okresie oficjalna wystawa sztuki z Polski za granicą, którą zorganizowano w Paryżu w ramach wielkiej międzynarodowej manifestacji sztuki współczesnej, przygotowanej w związku z otwarciem siedziby UNESCO. Na wystawie pokazano malarstwo kolorystów – wówczas reprezentujących już oficjalny kurs polityki kulturalnej państwa. Czapskiemu chodziło nie tyle o uwikłanie dawnych kolegów w układ koniunkturalny z władzą komunistyczną (wobec czego sam stanowczo zaprotestował, wybierając emigrację), ale przestrzegał przed ślepą uliczką „sztuki kierowanej", choć powątpiewał w możliwość zachowania autentyzmu tej formuły sztuki po katastrofie wojny. Radości i olśnienia malarstwa kolorystycznego w jego oczach były dlatego „rajem utraconym", bo przynależały do epoki, która odeszła bezpowrotnie, koloryzm w swym umiłowaniu „sztuki czystej" stracił swoją aktualność w całkowicie zmienionej rzeczywistości politycznej[8]. Z biegiem czasu Czapski spojrzał jednak na powojenną kontynuację koloryzmu z większą ufnością. Zarysowały się wtedy w jego pisarstwie dwa nurty refleksji na ten temat. Z jednej strony rozwinął rodzaj krytyki wspomnieniowej, wielokrotnie odnosząc się do przeszłości. Z dystansu czasowego spoglądał na filozofię koloryzmu w pogłębiony, refleksyjny sposób, wydobywając z przeszłości niuanse myśli, uzasadnienia postaw i działań. Wielokrotnie też pisał retrospektywnie o dawnych kolegach malarzach, a pobudką były częstokroć ich wizyty i wystawy w Paryżu, które zaczęły się pojawiać częściej po zdławieniu w kraju, jak to dosadnie nazwał Czapski, „tępego socrealizmu". Dzięki temu mógł obserwować przemiany koloryzmu, widoczne szczególnie w malarstwie Piotra Potworowskiego, a także w interpretacji uczniów kolorystów, takich jak Tadeusz Dominik. O malarstwie obu artystów Czapski pisał w związku z ich wystawami w Paryżu.

Wysokie miejsce kolorystów w kraju odzwierciedlało usytuowanie Cybisa – artysty w pełni zaangażowanego w kształcenie malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, zasiadającego w ministerialnych gremiach wyznaczających kierunki polityki kulturalnej państwa, którego pracownię nieustannie odwiedzali prominentni krytycy i muzealnicy oraz oficjalni goście Ministerstwa Kultury i Sztuki z zagranicy. Dzięki poparciu Juliusza Starzyńskiego i Ksawerego Piwockiego (obaj byli członkami komitetu Nagrody Guggenheima) Cybis otrzymał niezwykle prestiżową tak zwaną krajową Nagrodę Guggenheima, wręczoną mu osobiście w Paryżu w 1956 roku, dokąd też podróżował wielokrotnie w latach następnych (choć i on musiał wykazywać się za każdym razem nie lada ekwilibrystyką, aby „wydobyć" paszport)[9].

Sam Cybis, podobnie jak Czapski, niezbyt przychylnie patrzył na dominujące w światowym obiegu sztuki tendencje abstrakcyjne, ale uczniowie dawnych kapistów, zwłaszcza pokolenie debiutujące w okresie poodwilżowym, właśnie w abstrakcji dostrzegło możliwość „unowocześnienia koloryzmu", jak określił charakterystyczny i zapoczątkowany w drugiej połowie lat 50. proces Piotr Piotrowski[10]. Jednak abstrakcyjny koloryzm, rozwijany także w latach 60., został wkrótce zaatakowany z pozycji krytyki neoawangardowej. Zaskakujące, że krytycy związani z tym obszarem sztuki stawiali kolorystom ten sam zarzut, który słyszeli oni za czasów realizmu socjalistycznego,

[8] J. Czapski, *Raj utracony*, [w:] tenże, *Patrząc*, Kraków 1993.

[9] Zob. J. Cybis, *Notatki malarskie: dzienniki 1954–1966*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził D. Horodyński, Warszawa 1980.

[10] P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.

zarzut formalizmu. W tekście symptomatycznym dla tego nurtu krytyki, której ośrodkiem w drugiej połowie lat 60. była galeria Foksal, zatytułowanym *Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny?*, Anka Ptaszkowska nazwała formalizm „najcięższą chorobą" sztuki polskiej, a za ojców chrzestnych tej postawy uznała kapistów. Jej zdaniem to właśnie pomiędzy artystami dotkniętymi tą chorobą a nieliczną grupą artystów, którzy formalistami nie byli, miała przebiegać aktualna w owym czasie linia podziału[11].

Z drugiej strony koloryści mieli poparcie w gronie znakomicie piszących krytyków i historyków sztuki, wśród których znaleźli się między innymi: Helena Blumówna, Zdzisław Kępiński i Jacek Woźniakowski. Wśród uczniów dawnych kapistów pojawili się także malarze uprawiający pogłębioną krytykę eseistyczną, tacy jak Stanisław Rodziński i Jacek Sempoliński, którzy niejako przejęli pałeczkę od wybitnych poprzedników.

Związana z kolorystami krytyka weszła w owym czasie w fazę podsumowań ich dorobku, a także starała się określić miejsce koloryzmu w historii sztuki polskiej pierwszej połowy XX wieku oraz wskazywała na jego wciąż aktywną rolę w malarstwie czasów najnowszych. Z wielkim entuzjazmem i znajomością rzeczy o twórczości malarzy kolorystów pisał Zdzisław Kępiński, znawca malarstwa francuskiego, autor pierwszego w kraju opracowania na temat impresjonizmu. Jego eseje o twórczości Jana Cybisa, Wacława Taranczewskiego, Jerzego Fedkowicza, Artura Nachta-Samborskiego czy Piotra Potworowskiego są uznawane za jedne z najbardziej wartościowych analiz tego typu malarstwa[12]. Organizując w 1958 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu retrospektywną wystawę Piotra Potworowskiego, dawnego kapisty przebywającego od czasów wojny w Anglii, Kępiński przyczynił się do popularyzacji jego niemal zupełnie nieznanego malarstwa powojennego oraz do powrotu artysty do kraju. Jako dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu był on twórcą najważniejszej i największej w tamtym czasie kolekcji malarstwa kolorystycznego, którą stale poszerzał i uzupełniał między innymi dzięki bezpośrednim i przyjacielskim kontaktom z kolorystami. Powołując się właśnie na Kępińskiego, Helena Blumówna pisała o „widzeniu rzeczywistości przez kolor" kultywowanym wśród malarzy tego kręgu[13]. We wnikliwym i obszernym tekście z 1959 roku autorka daleko wykroczyła poza ramy zwykłej krytyki recenzenckiej, jaka dominowała w czasopiśmiennictwie kulturalnym tamtego czasu. Dla krytyków towarzyszących kolorystom najbardziej typowym gatunkiem pisarstwa o sztuce stał się esej, rozbudowany często o warstwę dygresji historycznych, teoretycznych, literackich czy filozoficznych. Zarazem była to krytyka zrodzona z prawdziwego oczarowania obrazami „pełnymi radości i piękna". Jacek Woźniakowski w tekście o wyraźnie polemicznym wobec krytyki neoawangardowej tytule *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?* z właściwą sobie erudycją pokazywał różnorodność malarskich formuł wypracowanych przez poszczególnych artystów kolorystów. Odpierał zwłaszcza, bardzo źle kojarzący się, zarzut formalizmu, argumentował zaś na rzecz pogłębionej wiedzy kolorystów z zakresu teorii sztuki i ich znajomości kluczowych dla sztuki zagadnień formy plastycznej. W końcu dowodził, że to właśnie koloryści wnieśli do polskiej sztuki nowoczesną świadomość malarską, przyczynili się do pogłębienia stosunku do sztuki w kraju, a także mieli ogromne zasługi dla edukacji artystycznej[14].

Również w tekstach Jacka Sempolińskiego, którego twórczość malarska, obok Jacka Sienickiego, Tadeusza Dominika i Zbigniewa Tymoszewskiego, jest zaliczana do najoryginalniejszych kontynuacji tradycji koloryzmu, można znaleźć wiele rzeczowych argumentów na rzecz obrony koloryzmu. Podobnie jak Woźniakowski, Sempoliński dostrzegał jego kluczową rolę w zaszczepieniu na polskim gruncie koncepcji twórczości opartej na wartościach czysto artystycznych i wysokim poziomie warsztatu[15]. Na uwagę zasługują także liczne teksty Sempolińskiego, w których fachowo analizował „jakości malarskie" dzieł młodych twórców, często jego kolegów, którzy rozwijali ideę „gry barwnej" w nowych kontekstach współczesności. Niejednokrotnie Sempoliński spoglądał też na „drugi koloryzm", do którego sam przynależał, z perspektywy czasu, retrospektywnie i podsumowująco[16].

[11] A. Ptaszkowska, *Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny?*, „Współczesność" 1968, nr 2, s. 1–8.

[12] P. Juszkiewicz, *Przyjemność tekstu? O krytyce artystycznej Zdzisława Kępińskiego*, [w:] *Oko i myśl. O Zdzisławie Kępińskim*, red. M. Haake, Poznań 2012, s. 145.

[13] H. Blumówna, *Koloryzm i koloryści w nowszym malarstwie polskim. Zagadnienia i charakter,* [w:] *Sztuka współczesna. Studia i szkice,* pod red. J. E. Dutkiewicza, Kraków 1959.

[14] J. Woźniakowski, *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?*, „Twórczość" 1970, nr 2.

[15] J. Sempoliński, *Koloryzm*, [w:] tegoż, *Władztwo i służba. Myśli o sztuce,* wybór, opracowanie i wprowadzenie M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2001.

[16] J. Sempoliński, *Zbigniew Tymoszewski – wielki malarz,* [w:] tegoż, *Władztwo i służba...*

Krytycy, jak Sempoliński czy wspomniany Stanisław Rodziński, nie kryli swoich upodobań i poczucia przynależności do tradycji koloryzmu. Ale o kolorystach młodego pokolenia z dużą przychylnością pisali też tacy krytycy, którzy nie opowiadali się za żadną ze stron, lecz dostrzegali interesujące wymiary kontynuacji dawnych zagadnień w następnych pokoleniach. Jednym z pierwszych był Jerzy Stajuda, który poświęcił wiele wnikliwych tekstów właśnie uczniom kolorystów. Dzięki fachowej analizie i niejednokrotnie urodzie języka wypowiedzi i jedni, i drudzy niewątpliwie przyczynili się do utrwalenia miejsca koloryzmu w sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku jako tradycji istotnej, tak z powodu jakości samego malarstwa, jak uniwersalnych problemów plastycznych, które na tym gruncie nieustannie znajdowały się w centrum uwagi.

BIBLIOGRAFIA

Blumówna Helena, *Koloryzm i koloryści w nowszym malarstwie polskim. Zagadnienia i charakter,* [w:] *Sztuka współczesna. Studia i szkice,* red. Józef E. Dutkiewicz, Kraków 1959.

Boy-Żeleński Tadeusz, *Co trzeba wiedzieć jadąc do Paryża?*, „Wiadomości Literackie" 1931, nr 29.

Cybis Jan, *Notatki malarskie: dzienniki 1954–1966*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził Dominik Horodyński, Warszawa 1980.

Cybis Jan, [wstęp do katalogu wystawy kapistów, Warszawa 1931], za: *Gry barwne. Komitet Paryski 1923–1939*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe, Kraków 1996.

Czapski Józef, *Dwie tradycje* [1934], [w:] tegoż, *Patrząc,* Kraków 1983.

Czapski Józef, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warszawa 1936 (przedruk: Wydawnictwo FIS, Lublin 1992).

Czapski Józef, *O Cézanne'ie i świadomości malarskiej*, Warszawa 1937.

Czapski Józef, *Raj utracony*, [w:] tegoż, *Patrząc*, Kraków 1983.

Juszkiewicz Piotr, *Przyjemność tekstu? O krytyce artystycznej Zdzisława Kępińskiego*, [w:] *Oko i myśl. O Zdzisławie Kępińskim*, red. Michał Haake, Poznań 2012.

Ptaszkowska Anka, *Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny?*, „Współczesność" 1968, nr 2.

Sempoliński Jacek, *Koloryzm*, [w:] tegoż, *Władztwo i służba. Myśli o sztuce,* wybór, opracowanie i wprowadzenie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin 2001.

Sempoliński Jacek, *Zbigniew Tymoszewski – wielki malarz,* [w:] tegoż, *Władztwo i służba. Myśli o sztuce,* wybór, opracowanie i wprowadzenie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin 2001.

Stajuda Jerzy, *Malarstwo Tadeusza Dominika,* [w:] tegoż, *O obrazach i innych takich*, Warszawa 2000.

Sterling Mieczysław, *Kapiści*, „Wiadomości Literackie" 1931, nr 52–53.

Winker Konrad, *Sztuka kapistów*, „Droga" 1934, z. 5.

Woźniakowski Jacek, *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?*, „Twórczość" 1970, nr 2.

STRESZCZENIE

Dyskusja krytyczna wokół malarstwa kolorystycznego w sztuce polskiej rozwijała się niemal od momentu pojawienia się pierwszych jego zalążków, czyli od chwili utworzenia Komitetu Paryskiego i wyjazdu grupy uczniów Józefa Pankiewicza, tak zwanych kapistów, „za sztuką" do Paryża w 1924 roku. Zainicjowana w wyniku działalności grupy młodych malarzy tendencja w sztuce polskiej i towarzysząca jej refleksja estetyczna okazały się niezwykle trwałe, całkowicie przeobrażając scenę artystyczną w kraju i z biegiem czasu urastając do rangi jednej z najważniejszych w malarstwie polskim XX wieku koncepcji malarskich.

Refleksja krytyczna rozwijana na temat i wokół koloryzmu przebiegała w kilku fazach, z których przynajmniej dwie pojawiły się jeszcze w „heroicznym" okresie międzywojnia, natomiast dalszy ich przebieg, zróżnicowany w charakterze i wieloaspektowy, przynależał już do czasów powojennych. Refleksja ta odzwierciedliła wówczas obecność koloryzmu i jego kontynuacji w życiu artystycznym całego okresu PRL-u, jak też w czasach po transformacji, i nie znikła z niego praktycznie aż po dzień dzisiejszy.

Pierwszą fazę wyznaczyło zawiązanie grupy kapistów, przygotowania do wyjazdu do Paryża, w końcu kilkuletni okres pobytu we Francji oraz proces formowania upodobań artystycznych i przekonań estetycznych skupionych wokół Pankiewicza uczniów. Druga faza formowania tendencji kolorystycznej w malarstwie polskim (wraz z towarzyszącym jej namysłem krytycznym) przypadła na lata 30. XX wieku i była związana z działalnością kapistów w kraju. Większość z nich wróciła wtedy z Paryża, podejmując różne inicjatywy na rzecz propagowania nowej tendencji w malarstwie poprzez organizowanie wystaw, działalność związkową, a także aktywność publicystyczną. Główny ciężar krytyki, w jej odmianie prezentacyjnej i ideowej, wzięli na siebie sami malarze, a wielu z nich odznaczyło się wtedy wybitnymi publikacjami o malarstwie i, szerzej, o sztuce. Wśród nich należy wymienić Jana Cybisa, Józefa Czapskiego i Jerzego Wolffa.

W pierwszych latach po II wojnie światowej dawni kapiści podjęli działalność pedagogiczną na większości wyższych uczelni artystycznych w kraju, przekonując środowiska nowej władzy dorobkiem artystycznym, jasno określonymi założeniami forsowanej estetyki sztuki „czystej" i walki o „jakość malarską" oraz polityczną neutralnością wypowiedzi artystycznej. Z drugiej strony koloryści znaleźli poparcie w gronie znakomicie piszących krytyków i historyków sztuki, wśród których wyróżniali się między innymi Helena Blumówna, Zdzi-

[17] J. Stajuda, *Malarstwo Tadeusza Dominika,* [w:] tegoż, *O obrazach i innych takich*, Warszawa 2000.

sław Kępiński i Jacek Woźniakowski. Wśród uczniów dawnych kapistów pojawili się także malarze uprawiający pogłębioną krytykę eseistyczną, tacy jak Stanisław Rodziński i Jacek Sempoliński, którzy niejako przejęli pałeczkę od wybitnych poprzedników.

W latach 60. i 70. XX wieku związana z kolorystami krytyka weszła w fazę podsumowań ich dorobku, a także starała się określić miejsce koloryzmu w historii sztuki polskiej pierwszej połowy XX wieku oraz wskazywała na jego wciąż aktywną rolę w malarstwie czasów najnowszych. Argumentowała także na rzecz pogłębionej wiedzy kolorystów z zakresu teorii sztuki i ich znajomości kluczowych dla sztuki zagadnień formy plastycznej. W końcu dowodziła, że to właśnie koloryści wnieśli do polskiej sztuki nowoczesną świadomość malarską, przyczynili się do pogłębienia stosunku do sztuki w kraju, a także mieli ogromne zasługi dla edukacji artystycznej.

Słowa klucze: kapiści, koloryzm, Komitet Paryski, krytyka artystyczna, odwilż, sztuka dwudziestolecia międzywojennego, sztuka po 1945 roku

SUMMARY

Colourism and Criticism

Critical discussion about colourism in the Polish art had been developing almost since its beginnings, that is – since the creation of the Paris Committee and the departure of a group of Józef Pankiewicz's students (so-called kapists) to "follow art" to Paris in 1924. This new, initiated by the group of young painters, trend in the Polish art, and the aesthetical reflection connected with it, turned out to be remarkably stable, completely rearranging the artistic scene in Poland and, in time, becoming one of the main movements of the 20th century Polish painting.

The critical reflection developed around colourism proceeded in few phases, at least two of which appeared during the "heroic" Interwar Period. Their successive, multi-aspect and varied in character, parts belong to the After-war Period; the reflection mirrored the presence of colourism and its continuation in the artistic life during the whole existence of the Polish People's Republic, as well as after 1989 and even today.

The first phase is marked by the creation of the kapist group, preparations for the departure to Paris, then finally the stay in France that lasted several years and the process of creation of artistic inclinations and aesthetic opinions of Pankiewicz's students. The second part of the formation of the colourist tendency (and the critical though connected with it) in the Polish painting occurred in the 1930s and was linked with the group's activity in Poland. It was then, when most of its members came back from Paris and undertook various initiatives to popularise the new tendency in painting, such as organising exhibitions, union work or journalistic activity. The painters engaged themselves in primary critique work (in aspects such as presentation and ideology), many of them produced extraordinary publications about painting and art. Among them, one should note the names of Jan Cybis, Józef Czapski and Jerzy Wolff.

During the first years after the Second World War, the former kapists began pedagogical work in most of higher artistic schools in Poland, convincing the representatives of the new regime with their artistic output, clearly defined foundations of enforced aesthetics of "pure" art, fight for the "painting quality" and political neutrality of the artistic message. On the other hand, the colourists were supported by the circles of excellently-writing art historians and critics, such as: Helena Blumówna, Zdzisław Kępiński or Jacek Woźniakowski. Among the students of the former kapists, painters practising widened essayistic critique, such as Stanisław Rodziński and Jacek Sempoliński, appeared, who (in a way) took over from their prominent predecessors.

During the 1960s and the 1970s, colourism criticism entered the phase of summarising its achievements and trials of defining its place in the history of Polish art of the first half of the 20th century. It also underlined its active role in modern painting and showed the wide knowledge of the colourists about theory of art and their familiarity with issues fundamental for art – issues of art forms. Finally, it proved that it was colourism that introduced the modern painting consciousness into the Polish art, contributed to the enriching of the relation towards art in Poland and had an enormous credit for the artistic education.

Key words: kapists, colourism, Paris Committee, art criticism, thaw, Interwar Period art, art after 1945

Karolina Zychowicz
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Koncepcje realizmu w polskiej krytyce artystycznej lat 1945–1955

Rozważania na temat istoty realizmu zapoczątkowane w 1945 roku w Polsce stanowiły kontynuację dyskusji prowadzonych w latach 30. XX wieku. Już bowiem wtedy zastanawiano się nad rolą artysty w społeczeństwie, a kwestie formy artystycznej sytuowały się na marginesie tych dociekań. Waldemar Baraniewski pisał o wyjątkowej roli lat 1932–1934 dla powstania w Polsce „czegoś na kształt gotowości do przyjęcia ofert realizmu socjalistycznego"[1]. Jako ważny punkt tej debaty wskazywał zorganizowaną w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki w 1933 roku „Wystawę sztuki sowieckiej ZSRR". Władysław Skoczylas komentował ją następująco: „Szkodliwym w rozwoju sztuki wydaje się nie narzucenie tematu artyście, a tylko narzucenie mu formy stylistycznej"[2]. Polski grafik z uznaniem wypowiadał się również o zakrojonych w Rosji radzieckiej na szeroką skalę zamówieniach publicznych, dzięki którym twórca nie musiał martwić się o warunki bytowe.

Dwa lata po wspominanej wystawie w Warszawie powstała, finansowana przez Komunistyczną Partię Polski, grupa artystyczna Czapka Frygijska. W 1936 roku jej członkowie opublikowali program, w którym była mowa o plastycznym wyrażaniu świata pracy, potrzebie sztuki tematycznej i realizmu w sztukach plastycznych. Andrzej Turowski stwierdził: „Była to pierwsza udana próba zaszczepienia programu realizmu socjalistycznego na terenie Polski"[3]. Zmiany w programie kulturalnym partii komunistycznych w latach 30. wynikały z przesunięć politycznych w Moskwie oraz działalności Kominternu. Turowski zwrócił uwagę na fakt, że niektórzy z artystów kojarzonych tradycyjnie z surrealizmem również dali się uwieść hasłom socrealistycznym. Mowa tu o ugrupowaniu Artes, którego członkowie w drugiej połowie lat 30. woleli się już nazywać Neoartes[4]. W swych wystąpieniach często mówili o realizmie (nowy realizm, neorealizm, neonaturalizm, faktorealizm, fotoreportaż, fotomontaż z życia)[5]. Iwona Luba pisze jednak, że sztuką radziecką zainteresowali się głównie artyści „państwotwórczy", którzy byli zachwyceni radziecką koncepcją sztuki i w ten sposób wypracowali podbudowę dla sztuki socrealistycznej, którą zaczęto wprowadzać w Polsce od roku 1945 (od 1949 roku jako doktrynę)[6].

Realizmy lat 1946–1948

Zaraz po zakończeniu działań wojennych pojęciem „realizm" posługiwał się Ignacy Witz, który w listopadzie 1945 roku komentował wystawę „Lata wojny w obrazach i rysunkach", zorganizowaną w warszawskim Muzeum Narodowym. Nieprecyzyjne pojęcie „realizm" zdobyło olbrzymią popularność w wypowiedziach krytycznych na przestrzeni następnych dziesięciu lat. Owa niejednoznaczność była wykorzystywana przez artystów i krytyków sztuki w okresie poprzedzającym oficjalne wprowadzenie w Polsce realizmu socjalistycznego w roku 1949 – pod tym pojęciem ukrywały się często przeciwstawne sobie zjawiska. Przed wprowadzeniem socrealizmu realizm interpretowano bardzo szeroko, w dużej mierze jako koncepcję unowocześniającą się wraz z rzeczywistością. Artyści i teoretycy posługiwali się tym pojęciem, uważając je za środek potrzebny do porozumienia się ze społeczeństwem.

Witz mówił o „nawrocie do realizmu". Krytyk uważał, że jego pojawienie się było efektem przystosowania formy artystycznej do bolesnych, wspólnych wszystkim ludziom treści[7]. Pisał rów-

[1] W. Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1984*, Warszawa 1987, s. 178.

[2] W. Skoczylas, *Sztuka Sowiecka w Warszawie*, „Sztuki Piękne" 1933, R. 9. Zob. również D. Konstantynów, *On the Reception of Soviet Art In Poland in the 1930s*, „Centropa" 2010, nr 1, s. 31–45.

[3] A. Turowski, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 213.

[4] Tamże, s. 209.

[5] Tamże, s. 214.

[6] I. Luba, *Paradoks sztuki oficjalnej. Polsko-rosyjsko-radziecki galimatias*, „Sztuka Europy Wschodniej" 2013, t. II, red. J. Malinowski, I. Gavrash, N. Mizerniuk-Rotkiewicz, s. 103.

[7] Na temat nieprzystawalności sztuki wywodzącej się z postimpresjonizmu do nowej rzeczywistości po doświadczeniach wojny wypowiadały się również inne osoby. Zob.

Andrzej Wróblewski, *Okropności wojny*, 1948. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

nież o „zamkniętych w wieży z kości słoniowej bałwochwalcach martwej natury i pejzażu", którzy „stanęli oko w oko z rzeczywistością, zrozumieli, że dalej tak malować nie można"[8]. „Bałwochwalcy martwej natury i pejzażu" to oczywiście silny po wojnie nurt kolorystyczny, którego przedstawiciele nie byli w stanie – w mniemaniu krytyka – zmierzyć się z realiami. Zatem Witz nawoływał chyba do powrotu do realizmu o charakterze mimetycznym. Podobne stanowisko prezentował przeciwny eksperymentom formalnym Kazimierz Wyka, który zwracał uwagę na odmienność sytuacji w Polsce po I i II wojnie światowej. Był przekonany, że po tak okrutnych wydarzeniach już niemożliwe są eksperymenty formalne, że należy ponownie zwrócić się ku wartościom, które były kiedyś wspólnym fundamentem Europy i zostały w dużej mierze zaprzepaszczone[9]. Dla Wyki ważnym argumentem był fakt opowiadania się w czasie II wojny światowej przedstawicieli jednego z odłamów awangardy – futurystów – po stronie faszyzmu.

Warto zwrócić uwagę na pewne podobieństwo tych wypowiedzi do słów Włodzimierza Sokorskiego. Cztery lata później, po zjeździe katowickim w połowie 1949 roku, propagując realizm socjalistyczny, mówił o „zbrodniach i gwałtach ginącego świata" oraz ganił „ucieczkę sztuki w kontemplację formy". Wymagał od artystów nowej treści i nowej formy artystycznej[10]. Kreślił wizję „nowej formy", mając jednak na myśli powrót do dawnych, XIX-wiecznych estetyk.

W dobie „łagodnej rewolucji" w 1946 roku mógł jeszcze ujrzeć światło dzienne artykuł Jerzego Maliny dotyczący „Wystawy grafiki, akwarel i rysunków artystów Związku Radzieckiego". Krytyk, w odniesieniu do zaprezentowanych prac, zastosował tam określenie „niedokrwisty realizm". Miał na myśli ich zbytnią zależność od fotografii. Malina użył zwrotu, który w pierwszej połowie lat 50. XX wieku nie występował: „soc.realizm". Będzie on używany później w sensie pejoratywnym, w oficjalnym nazewnictwie mówiono o realizmie socjalistycznym. W 1954 roku Jerzy Putrament stwierdzał: „Bardziej zaciekli nazywają ten ostatni »socrealizmem«, wkładając w ten skrót dużo wzgardy i nienawiści"[11]. Natomiast jeszcze w 1946 roku Malina na marginesie recenzji radzieckiej wystawy zanotował, że dla widza postulującego wolność artysty, by ten mógł tworzyć prawdziwą sztukę, „niesprzyjający takiemu rozwojowi klimat musi się wydać surowym"[12].

W 1946 roku najbardziej tradycyjną koncepcję realizmu, dla artystów wywodzących się z kręgu awangardy kontrowersyjną i utożsamianą z naiwnością, prezentował Tadeusz Dobrowolski. W swym kluczowym dla dyskusji o realizmie artykule *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*[13], opublikowanym na łamach „Odrodzenia", oznajmiał, że imitowanie natury jest najważniejszą cechą sztuki (jest to wyraźne nawiązanie do filozofii Arystotelesa, głoszącego, że człowiek ma wrodzoną skłonność do naśladowania), której pozbawione są kolejne kierunki awangardy. Dlatego właśnie sztuka współczesna – według Dobrowolskiego – jest hermetyczna.

Wypowiedź tę należy sytuować w tradycji akademickiej, autor odnosi się bowiem nie tylko do teorii mimesis, lecz również do łączonej z Vasarim koncepcji rozwoju sztuki (narodziny – dojrzałość – schyłkowość). Dobrowolski uważał, że ludzie potrzebują sztuki odwołującej się do wielkich mistrzów, którym udawało się ukazać naturę poprzez odpowiednią formę. Sztuka współczesna była dla niego równoznaczna z fazą schyłkową, ponieważ charakteryzuje ją indywidualizacja i fragmentaryzacja, ma hermetyczny język i prowadzi do separacji sztuki od społeczeństwa. Początki tego zjawiska widział w narodzinach indywidualności, co doprowadziło do zniszczenia świadomości zbiorowej (kulminacja tego zjawiska nastąpiła w XIX wieku).

Wypowiedź Dobrowolskiego spotkała się z szeroką polemiką ze strony środowiska artystycznego. Julian Przyboś zarzucał autorowi nieumiejętność patrzenia[14] i podkreślał, że wartości artystyczne nie muszą się ujawniać jedynie w sztuce o charakterze mimetycznym (dlatego według poety tekst Dobrowolskiego jest oderwany od współczesnej rzeczywistości). Przyboś dowodził, że współczesna

A. Pietrasik, P. Słodkowski, *Rozważania o treści i formie. Wstęp*, [w:] *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 2, Warszawa 2017, s. 8.

[8] I. Witz, *Lata wojny. Wystawa w Muzeum Narodowym*, „Rzeczpospolita" 1945, 20 listopada, także w: tenże, *Przechadzki po warszawskich wystawach 1945–1968*, Warszawa 1972, s. 21–22.

[9] K. Wyka, *Po dwóch wojnach*, „Kuźnica" 1945, nr 4–5, s. 19–23.

[10] W. Sokorski, *O realistyczną plastykę naszej epoki*, „Odrodzenie" 1949, nr 29, s. 2.

[11] J. Putrament, *O istotny przełom w sztuce*, „Przegląd Kulturalny" 1954, nr 20, s. 2.

[12] J. Malina, *Wystawa grafiki, akwarel i rysunków artystów Związku Radzieckiego*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 11–12, s. 13.

[13] T. Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie" 1946, nr 23, s. 2.

[14] J. Przyboś, *Próba oka*, „Odrodzenie" 1946, nr 3, s. 2–3.

sztuka ma niewątpliwie znaczenie społeczne, ponieważ wpływa na kulturę artystyczną całego społeczeństwa oraz odzwierciedla zmiany w patrzeniu (w tym stwierdzeniu można odkryć wpływ Władysława Strzemińskiego). Dodawał również, że w społeczeństwie należy kształtować wrażliwość, jeśli idzie o patrzenie na dobre malarstwo[15].

Z pozycji impresjonistycznych przeciwko tekstowi Dobrowolskiego występowali Stanisław Teisseyre i Zbigniew Pronaszko, który dowodził, że „każda sztuka jest abstrakcyjna" oraz „nie jest naśladownictwem natury, lecz nadmiarem uczucia spowodowanego doznaniem jej"[16]. Pronaszko ponadto twierdził, że odbiorcy są niewykształceni i mają nieprawdziwe wyobrażenie o zadaniach sztuki. Podobnie Teisseyre przekonywał, że opis izolacji sztuki autorstwa Dobrowolskiego jest nieprawdziwy[17]. Sztuka nie jest hermetyczna z winy artystów, lecz to odbiorca nie ma zdolności do pojęcia nowych rozwiązań (ze względu na rozwój kapitalizmu i rozwój fotografii)[18]. W tej dyskusji wziął udział również Adam Ważyk, prezentujący stanowisko pośrednie, traktował temat jako nieodzowny element epoki. Był dla niego tak samo ważny jak osiągnięcia formalne malarstwa, dlatego czyste eksperymenty artystyczne uważał za rezygnację z ukazania istoty epoki[19].

Dobrowolski posługiwał się wyrażeniem „nowy realizm". W tamtym okresie nie był jedyną osobą używającą tego zwrotu. Twórczość francuskich socrealistów, obecną na łamach „Przeglądu Artystycznego" w okresie realizmu socjalistycznego, również definiowano jako nowy realizm. Natomiast sam Dobrowolski pisał, że wyrazem nowych czasów nie będzie ani koloryzm, ani awangarda, które nie są w stanie ukazać „patosu walki czy konstruktywnej pracy, uroku dnia powszedniego albo zwykłych uczuć ludzkich", lecz „nowy realizm"[20]. Krytyk nie określał jednak, na czym „nowość" owego realizmu miała polegać.

Jednym z przeciwników mimetycznego realizmu w sztuce był Tadeusz Kantor, artysta twierdzący, że sztuka nie jest odbiciem rzeczywistości, lecz jej odpowiednikiem[21]. Także skupieni wokół niego artyści byli przekonani co do tego, że posługiwanie się abstrakcyjną i nowoczesną formą nie jest ucieczką od rzeczywistości, lecz opisaniem jej środkami właściwymi nowym czasom. Taką koncepcję realizmu wyznawała również krytyczka sztuki Helena Blumówna, która przy okazji Salonu Wiosennego w Warszawie w roku 1946 zanotowała, że eksponowanie współczesnego tematu nie wyda nowej, realistycznej sztuki, a jedynie nowa forma artystyczna jest w stanie odzwierciedlić nową epokę[22]. W drugiej połowie lat 40. używano wyrażenia „realizm spotęgowany", które pojawiło się na przykład w recenzji Jerzego Maliny z Ogólnopolskiego Salonu Zimowego w Krakowie w 1947 roku[23]. Krytyk pojęcie to – którym opisywał twórczość Tadeusza Kantora – odnosił do sztuki posługującej się deformacją, uproszczeniem i syntezą. Malina nie był jednak jego twórcą.

Wyrażenie to pojawiło się w manifeście Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego *Pro domo sua*, który należy uznać za najbardziej znaną wypowiedź tej grupy teoretyków oraz jedną z najważniejszych manifestacji artystycznych tamtego czasu. Kantor i Porębski piszą o „postulacie zamknięcia rzeczywistości w zdecydowanej artystycznie formie, pokazania jej spotęgowanej i przez to powszechnie przekonywającej"[24]. Autorzy występują w nim przeciw postimpresjonizmowi, poprzez który – według nich – trudno było określić charakter nachodzącej epoki[25]. Manifest ten można więc uznać za świadectwo chęci przejęcia przez młodych artystów pozycji zajmowanych dotychczas przez postimpresjonistów, którzy zdominowali powojenne życie artystyczne[26]. Kantor i Porębski mówią w nim, że nową rzeczywistość można opisać przy pomocy sztuki wywodzącej się z eksperymentów Pabla Picassa, Marcela Gromaire'a, Paula Kleego czy surrealistów. W sztuce tych artystów dostrzegali zatem realizm czasów, w których przyszło im żyć[27]. Niezrozumienie dla tego

[15] Tenże, *Upowszechnienie czego?*, „Odrodzenie" 1946, nr 3, s. 1–2.

[16] Z. Pronaszko, *Primum non nocere*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 7, s. 6.

[17] S. Teisseyre, *Współczesna pozycja społeczna malarstwa. O właściwą diagnozę*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 7, s. 4–5.

[18] Tenże, *Istotne przyczyny osamotnienia malarstwa*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 8/9, s. 9.

[19] A. Ważyk, *Spór o malarstwo*, „Kuźnica" 1946, nr 34, s. 8–10.

[20] T. Dobrowolski, *Ogólnopolski Salon Zimowy w Krakowie*, „Twórczość" 1947, z. 4, s. 107.

[21] T. Kantor, *Sugestie plastyki scenicznej*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 1, s. 11.

[22] H. Blumówna, *Salon Wiosenny w Warszawie*, „Twórczość" 1946, z. 7–8, s. 259.

[23] J. Malina, *Ogólnopolski Salon Zimowy. Kraków, styczeń–luty 1947*, „Przegląd Artystyczny" 1947, nr 3, s. 4.

[24] T. Kantor, M. Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość" 1946 , z. 9, s. 87.

[25] Tamże, s. 83; zob. również M. Porębski, *Wystawa młodych plastyków w krakowskim Pałacu Sztuki*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 11–12.

[26] T. Kantor, M. Porębski, dz. cyt., s. 86.

[27] Tamże, s. 84.

typu sztuki tłumaczyli, mającą korzenie w akademizującej krytyce, izolacją szerszej widowni.

Kantor i Porębski musieli udowodnić, iż sztuka awangardowa nie jest bezmyślna, schyłkowa i anarchiczna. Zaproponowali nowy sposób opisu dziejów sztuki oraz współczesności – myślenie dialektyczne. Po myślnikach wymienili założenia interpretacji dziejów odnoszące się do koncepcji rozwoju. Stanowiło to fundament całego artykułu. Dla autorów wartością była ciągła zmiana, dlatego zaprzeczali, że postęp jest osiąganiem doskonałości środków, rozumianej jako wartość uniwersalna. Przeciwstawiali się postawie idealistycznej, która zaprzeczała wielości różnych tendencji.

Ważnym argumentem za traktowaniem sztuki wywodzącej się z kubizmu jako realizmu XX wieku był fakt, iż twórczość taką naziści uznali za zdegenerowaną (przypomnijmy, że wcześniej Wyka wykorzystywał współpracę włoskich futurystów z faszystami jako argument do zwalczania sztuki awangardowej). Kantor i Porębski byli przekonani o tym, że wielką zdobyczą sztuki awangardowej było ustalenie w obrazie konstrukcyjnego ładu. Kubizm był dla nich odejściem od nastrojowości, organizacją kompozycji według racjonalnych przesłanek. Odwoływali się również do sztuki nadrealistów, abstrakcji, prymitywu. Sztuka abstrakcyjna miała być punktem wyjścia dla ukształtowania się nowego rodzaju sztuki, charakteryzującej się nie realizmem w potocznym rozumieniu tego słowa, lecz „spotęgowanym realizmem". Niektórzy badacze widzą podobieństwo tego manifestu do przedwojennej koncepcji wielkiego realizmu Wasyla Kandinskiego. Lansowany przez niego realizm miał polegać na eliminacji zewnętrznych elementów estetycznych i przedstawianiu przedmiotu w jego prostocie[28].

Autorzy manifestu *Pro domo sua* kładli również nacisk na powiązanie ich sztuki ze światem społecznym. Oznajmiali, że taki rodzaj twórczości będzie bardziej odpowiedni dla klasy robotniczej oraz inteligencji nowego typu niż sztuka wywodząca się z impresjonizmu. Nie rezygnowali zatem z autonomii swej twórczości, ale jednocześnie chcieli, by pozostała w łączności z rzeczywistością. W ten sposób Kantor i Porębski czerpali z założeń dialektyki marksistowskiej, ponieważ byli przekonani o potrzebie postępu i jego powiązaniu z formą.

Za podsumowanie obrony artystów skupionych wokół Kantora przed propagowanym po wojnie konceptem mimetycznego realizmu uznaje się zorganizowaną w Krakowie I Wystawę Sztuki Nowoczesnej, na której realizm sztuki nowoczesnej został zaprezentowany w kontekście jej związków ze współczesną nauką i techniką[29]. Wystawa miała ukazywać świat wielowymiarowy i dynamiczny, relacje mikro- i makrokosmosu. Odkrycia naukowe interpretowały sposób powstawania sztuki, a sztuka stanowiła narzędzie poznania rzeczywistości. Zbigniew Dłubak – wychodząc z pozycji marksistowskich – w swym przemówieniu w czasie otwarcia wystawy mówił o „socjalistycznym realizmie", który można rozwinąć jedynie na bazie sztuki awangardowej, a nie poprzez nawiązywanie do poprzednich okresów historii sztuki. Swą myśl tłumaczył ideą rozwoju smaku szerokich mas społecznych. Argumentował: „Nie wraca się do drewnianej sochy, jeżeli chłop nią tylko potrafi orać, ale uczy się go prowadzić traktor – na tym polega socjalizm"[30].

W okresie „łagodnej rewolucji" w pojęciu „realizm" mieściła się twórczość Picassa, o czym pisał w swej książce *Picasso za żelazną kurtyną* Piotr Bernatowicz[31]. W 1946 roku Mieczysław Porębski na łamach „Kuźnicy" opublikował artykuł *O sztuce malarskiej*, w którym naświetlał dwie koncepcje rzeczywistości – realizm i idealizm. Kubizm był dla Porębskiego „specyficzną manifestacją realistycznej oceny zjawisk"[32]. Według krytyka jedynie realizm może mieć charakter odkrycia i eksperymentu, które dostrzegał w malarstwie Picassa, korzystającego z doświadczeń surrealizmu i ekspresjonizmu podczas pracy nad jednym z najbardziej emblematycznych obrazów wojennych, *Guerniką*. W 1949 roku ukazał się artykuł Henryka

[28] Zob. A. Baranowa, *„Realizm spotęgowany" i co dalej?*, [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14–15 czerwca 1996*, Kraków 1997, s. 33–42.

[29] Zob. M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin 2013, s. 124. Agata Pietrasik i Piotr Słodkowski piszą o niedowartościowaniu środowiska warszawskiego, w szczególności Klubu Młodych Artystów i Naukowców, w którym organizowano pokazy wszystkich ważnych polskich ośrodków sztuki nowoczesnej po 1945 roku. Zob. A. Pietrasik, P. Słodkowski, *Krytyczna recepcja wystaw. Wstęp*, [w:] *Czas debat...*, s. 301–302.

[30] Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej*, wypowiedź na otwarciu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, za: B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1975, s. 47–48.

[31] Zob. szczególnie rozdział *Picasso i realizm*, [w:] P. Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków 2006, s. 61–63.

[32] M. Porębski, *O sztuce malarskiej*, „Kuźnica" 1946, nr 22, s. 6.

Stażewskiego *Deformacja w plastyce*, w którym artysta przekonywał, że deformacja nie oznacza ucieczki od rzeczywistości – wręcz przeciwnie – pozwala przekazać jej zmienność bez odnoszenia się do konwencjonalnego typu narracji. Dlatego również dla Stażewskiego Picasso był przedstawicielem realizmu[33].

Inne podejście do sztuki Picassa zwiastowało zbliżający się nieuchronnie okres realizmu socjalistycznego. W 1949 roku Janusz Bogucki widział w jego sztuce pasję, siłę, bezkompromisowość, dzięki której mógł ukształtować się nowy realizm. Dostrzegał jednak również okres formalizmu w sztuce Picassa – jak to określał – proces starzenia się, jałowienia, wystygania, kostnienia[34]. Świadectwem wdrażania estetyki realizmu socjalistycznego jest również druga część *Rozmów Malarza z Laikiem* autorstwa Władysława Lama, akcentująca opozycję realizm–formalizm[35]. Realizm nie jest już pojmowany tak szeroko jak wcześniej, gdyż nie mieści się w nim twórczość Picassa, mimo że – jak pisał krytyk – „wielcy malarze wszystkich epok byli realistami".

Pojęcie „realizm" było kluczowe również dla Władysława Strzemińskiego, który wykorzystał je w *Teorii widzenia*, fundamentalnym już tekście na gruncie polskim[36]. Traktat ten bywa uważany za formę obrony przed wprowadzaną przez państwo estetyką socrealistyczną. Istnieją domysły mówiące o tym, że był skierowany do głównego w Polsce propagatora realizmu socjalistycznego, Włodzimierza Sokorskiego. Janusz Zagrodzki mówił o Strzemińskim, „dopisującym marksistowskie dodatki do gotowej już *Teorii widzenia*"[37]. Iwona Luba we wstępie do najnowszego jej wydania dodaje: „Strzemiński postanowił pokonać doktrynerów socrealizmu ich własną bronią. Posługując się ich własną terminologią, ich »logiką« wywodu, argumentami, udowadniał, że realizm w połowie XX wieku, czyli socrealizm, jest niczym innym, tylko tępionym przez nich formalizmem"[38]. Pierwsze wydanie książki pochodzi co prawda z roku 1958, powstała jednak przed rokiem 1952 i w następnych latach krążyła w formie maszynopisu. Warto nadmienić, że zawarte tam idee pojawiały się w prasie już w roku 1948, na przykład w artykule *Realizm w malarstwie*[39].

W *Teorii widzenia* artysta korzystał z historiozofii marksizmu, akcentował warunki historyczne, kulturowe i społeczne twórczości artystycznej. Teoretycy marksistowscy posługiwali się pojęciami „baza i nadbudowa", „siły wytwórcze" i „świadomość społeczna" (zaliczano do niej działalność artystyczną). Strzemiński kreślił zmiany w sztuce w sposób, w jaki pisano o „postępowym rozwoju sił wytwórczych". Uważał, że zmiana stylu malarskiego następuje wraz z rozwojem wzrokowego opanowania przyrody. Dowodził jednak, że istnieją również momenty upadku „świadomości wzrokowej" (tu wymieniał koniec zachodniego Cesarstwa Rzymskiego i okres po Wielkiej Rewolucji Francuskiej). „Świadomość wzrokowa" jest kluczowym pojęciem, którym Strzemiński operuje w *Teorii widzenia*, co uzasadnia następująco: „W procesie widzenia nie jest to ważne, co mechanicznie chwyta oko, lecz to co człowiek u ś w i a d a m i a sobie ze swojego widzenia"[40]. Świadomość wzrokowa nie jest zatem tworem biologicznym (który ulega ewolucji biologicznej), lecz tworem ludzkości, rozwija się wraz z formacjami społecznymi i możliwy jest jej postęp, który przejawia się w coraz lepszym poznaniu świata poprzez sztukę. Dla Strzemińskiego ma ona zawsze charakter realistyczny – artysta maluje to, co widzi, a więc utrwala na płótnie nowe zjawiska wizualne, ponieważ obraz świata ulega zmianom.

Teoretyk uważał, że nie istnieje jeden ponadczasowy, niezmienny realizm, lecz wiele odmiennych realizmów, będących konsekwencją istnienia różnych typów świadomości wzrokowej. Ta ostatnia nie jest niezmienna, lecz na przestrzeni dziejów przekształca się. Strzemiński, podobnie jak wcześniej Kantor i Porębski, argumentował: „Ten sam realizm – w innych warunkach historycznych – przestaje być metodą ujawnienia rzeczywistości, stając się środkiem – jej z a k ł a m y -

[33] H. Stażewski, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica" 1948, nr 7, s. 8.

[34] J. Bogucki, *Picasso, górale i polityka kulturalna*, „Odrodzenie" 1949, nr 1–2, s. 3.

[35] W. Lam, *Rozmowa Laika z Malarzem. Część II. Formalizm a realizm*, „Przegląd Artystyczny" 1949, nr 7–8–9, s. 1.

[36] Zob. *Strzemiński i marksizm. Wykład dr Luizy Nader, http://artmuseum.pl/pl/doc/video-strzeminski-i-marksizm*, dostęp: 13 lutego 2014; zob. również J. Lepieszkiewicz, *Władysław Strzemiński jako filozof*, „Słupskie Studia Filozoficzne" 2008, nr 7, s. 139–160.

[37] J. Zagrodzki, *Rozważania o kolorze*, [w:] *Władysław Strzemiński 1893–1952. Materiały z Sesji*, Łódź 1994, s. 152.

[38] I. Luba, *Wprowadzenie do nowej edycji „Teorii widzenia" Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź 2016, s. 35.

[39] W. Strzemiński, *Realizm w malarstwie*, „Wieś" 1948, nr 47, s. 6.

[40] Tenże, *Widzenie*, [w:] tegoż, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 13–20.

wania i maskowania"[41]. Chyba nie mógł lepiej uchwycić istoty narzuconej odgórnie estetyki realizmu socjalistycznego. Zatem, idąc tropem myśli Strzemińskiego, wychodzącego z pozycji marksistowskich, zaproponowana przez władzę estetyka byłaby efektem zwalczanej przez nią filozofii idealistycznej, przyjmującej jeden z typów realizmu, ukształtowany w ubiegłym stuleciu, za absolut realizmu.

Strzemiński, identycznie jak teoretycy realizmu socjalistycznego, akcentował rozróżnienie realizm–formalizm. Ideolodzy socrealizmu pod pojęciem „formalizm" rozumieli jednak zachodnią sztukę awangardową, dla Strzemińskiego natomiast formalizm miał miejsce w momencie, gdy forma artystyczna nie odzwierciedlała rzeczywistości, lecz była użyta w sposób dekoracyjny.

Andrzej Wróblewski to kolejny artysta i teoretyk sztuki, który próbował odpowiedzieć na nawoływania władzy do zmierzenia się z doktryną realizmu socjalistycznego. W 1949 roku w tekście *Grafika meksykańska jako przykład sztuki rewolucyjnej* zaproponował formułę „społecznego realizmu"[42]. Uważał, że charakteryzująca się kolektywizmem, syntetyczną formą i drapieżnością, odwołująca się do warsztatu ludowego sztuka meksykańska może się stać ważnym odniesieniem dla kształtującej się w Polsce sztuki realistycznej. Jednocześnie w tekście z tego samego roku posługiwał się pojęciem „realizm bezpośredni", za pomocą którego chciał odnieść się do panującej wśród społeczeństwa traumy wojennej. W 1949 roku odciął się od Grupy Nowoczesnych, z którą wystawiał jeszcze w roku 1948. Wtedy uważał, że idee rewolucyjne mogą zostać wyrażone za pomocą obrazu abstrakcyjnego. Jednak niedługo potem zrezygnował z nowoczesnej formy na rzecz jednoznaczności. Realizm bezpośredni był wyrazem nie tylko własnych przekonań Wróblewskiego, lecz również założonej przez niego w roku 1948 Grupy Samokształceniowej, która programowo przeciwstawiała się zarówno Nowoczesnym, jak i kolorystom, „uderzając malarstwem między oczy". Na pozór koncepcja ta współgrała z narzuconą przez państwo doktryną realizmu socjalistycznego, gdyż mowa była o „sztuce czytelnej, tematowej i obliczonej na szeroki zasięg społeczny". Została jednak odrzucona przez władzę, co doprowadziło do kryzysu twórczości Wróblewskiego, który zaczął malować obrazy naturalistyczne, wzorując się na malarstwie radzieckim (warto zaznaczyć, że – paradoksalnie – naturalizm był ostro zwalczany w rozważaniach teoretycznych przedstawicieli realizmu socjalistycznego).

Realizm socjalistyczny

Pojęcie „realizm socjalistyczny" było importem ze Związku Radzieckiego. Po raz pierwszy pojawiło się w maju 1932 roku w artykule Maksyma Gorkiego opublikowanym na łamach czasopisma „Literaturnaja Gazieta" i miało odnosić się do sztuki propagandowej, wykorzystywanej w procesie budowy socjalistycznego świata[43]. Tak rozumiany realizm już dwa lat później stał się oficjalnie obowiązującą estetyką. Zakładał odwoływanie się do tradycji XIX-wiecznego realizmu oraz jego historycznych tradycji i pracę w kolektywie malarskim utworzonym przez profesjonalnych artystów, wykształconych na wyższych uczelniach plastycznych. Sztuka w estetyce realizmu socjalistycznego miała przedstawiać postulowany obraz rzeczywistości. Musiała być zatem pozbawiona rysu krytycznego i mieć charakter optymistyczny.

Socrealizm w Polsce wprowadzano najpierw poprzez zorganizowanie narady środowiskowej oraz zjazdu wdrażającego wymogi dotyczące działalności artystycznej. Sztuki plastyczne omawiano podczas narady w Nieborowie (12–13 lutego 1949 roku), a następnie zjazdu partyjnych plastyków w Katowicach (27–29 czerwca 1949 roku)[44]. W 1950 roku Porębski ubolewał nad daremnością prób przekonania społeczeństwa do tego, iż sztuka kolorystów czy abstrakcjonistów jest realizmem specjalnego typu[45]. Rok później, na łamach „Przeglądu Artystycznego", opublikowano przygotowane przez Państwowy Instytut Sztuki do *Słownika sztuk plastycznych* hasła „obraz" i „realizm"[46]. Zapewne miały za zadanie zakończenie dyskusji z okresu „łagodnej rewolucji". W okresie socrealizmu krytyka artystyczna – tak jak inne obszary działalności intelektualnej – musiała opierać się na zasadach marksizmu[47]. Dlatego też Janusz Sławiński nazywał krytykę literacką tego typu

[41] Tenże, *Realizm...*, s. 6.

[42] A. Wróblewski, *Grafika meksykańska jako przykład sztuki rewolucyjnej*, „Echo Tygodnia" 1949, s. 4–5.

[43] J. Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim*, Warszawa 2014, s. 32.

[44] Warto dodać, że już w listopadzie 1947 roku Bolesław Bierut w przemówieniu z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu głosił potrzebę dominacji państwa nad kulturą.

[45] M. Porębski, *Nowa droga plastyki polskiej*, „Myśl Współczesna" 1950, z. 10, s. 69.

[46] *O prawidłową terminologię*, „Przegląd Artystyczny" 1951, nr 1, s. 57; nr 6, s. 77.

[47] Zob. P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic". Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005, s. 103.

przesłuchaniem (w przeciwieństwie do interpretacji)[48], a podążający za nim Piotr Juszkiewicz pisał o raporcie jako podstawowej formie krytycznej wypowiedzi[49].

W okresie wdrażania realizmu socjalistycznego w Polsce wymagany realizm interpretowano jako złoty środek pomiędzy formalizmem a naturalizmem. „Formalizm" to również pojęcie ukute na terenie Związku Radzieckiego i odnoszące się do awangardy, wpływów sztuki zachodniej i fascynacji kulturą zachodnią. Starano się go zwalczać przy pomocy zasady „formy narodowej", to znaczy czerpania z folkloru i stylistyki ludowej[50]. Utożsamiany z chaosem naturalizm był atakowany tak samo jak formalizm, którego miał być jedną z odmian. Poprzez naturalizm rozumiano chłodny obiektywizm, realizm miał polegać na wyborze z rzeczywistości zjawisk typowych[51]. Helena Krajewska w jednym ze swych artykułów stwierdzała: „[...] typowość ma być przez sztukę przedstawiana, nie zaś odkrywana"[52] (tak jak w estetyce sowieckiej[53]). Typowość oznaczała dla niej uchwycenie w dynamicznej rzeczywistości społecznej zjawisk charakterystycznych, zdradzających rządzące nią reguły.

Jednym z efektów propagowania zasady typowości była koncepcja „realistycznej syntezy"[54], do której odwoływał się Armand Vetulani w recenzji wystawy rysunków Aleksandra Kobzdeja z Chin i Wietnamu. Pod pojęciem tym rozumiał „mocny, zwarty ładunek treściowy" oraz „zwięzłość, jędrność i lapidarność formy"[55]. Niekiedy, jak w artykule Aleksandra Wojciechowskego *Osiągnięcia polskiej plastyki monumentalnej*, pisano o „wielkiej, realistycznej syntezie architektury i plastyki"[56].

Obecność realizmu socrealistycznego w Polsce starano się uzasadnić poprzez odwołanie do tradycji rodzimej. Juliusz Starzyński, który historię sztuki i krytykę artystyczną określał jako „naukę estetyczną" (miała to być nauka społeczna wskazująca przyczyny powstawania realistycznej sztuki w przeszłości i teraźniejszości[57]), rozpoznawał w sztuce polskiej dwa momenty mogące mieć wpływ na jego kształt: „realizm mieszczański" z przełomu XV i XVI wieku oraz zwiastuny „realizmu krytycznego" z drugiej połowy XIX wieku[58]. „Realizm krytyczny" to pojęcie funkcjonujące przede wszystkim w krytyce literackiej. Zostało ukute przez Nikołaja Czernyszewskiego i rozpowszechnione przez Maksyma Gorkiego dla określenia nurtu realistycznego w literaturze zachodniej pierwszej połowy XIX wieku, interpretowanego jako „krytyka burżuazji w okresie zwycięskiego kapitalizmu". Pojęcie to miało wyznaczać tradycję dla realizmu socjalistycznego, stanowiło jej najważniejszy element. Jednak realizmu socjalistycznego nie wolno było interpretować jako dziedzica realizmu krytycznego, gdyż ten ostatni był ukształtowany przez pisarzy mieszczańskich. Wskazywali oni złe zjawiska społeczne, ale nie proponowali pozytywnych perspektyw na przyszłość lub proponowali rozwiązania utopijne[59].

Jako jednego z przedstawicieli realizmu krytycznego Juliusz Starzyński wymieniał Aleksandra Gierymskiego, którego impresjonistyczne obrazy uważał za regres[60]. Poza tym w podobnym kontekście pisano o Janie Matejce, Henryku Rodakowskim, Józefie Szermentowskim, Władysławie Maleckim, Józefie Chełmońskim czy Leonie Wyczółkowskim. Pojęcie akceptowanej tradycji rozszerzono po III Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki. Janusz Bogucki podkreślał potrzebę zrewidowania koncepcji obrazu socrealistycznego, który rozumiano jako ugodę między XIX-wiecznym realizmem a fotografią reportażową. Mówił o konieczności poszerzenia źródeł inspiracji „na wszystkie realistyczne nurty sztuki dawnej, zarówno światowej, jak i narodowej"[61]. Ksawery Piwocki doda-

[48] J. Sławiński, *Krytyka nowego typu*, [w:] *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 130–152.

[49] P. Juszkiewicz, dz. cyt., s. 106.

[50] Tamże, s. 47.

[51] E. Kal, *„Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy". Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk 2010, s. 78. Zob. również W. Sokorski, *Kryteria realizmu socjalistycznego*, „Przegląd Artystyczny" 1950, nr 1–2, s. 6.

[52] H. Krajewska, *Warsztat twórczy współczesnego plastyka w stosunku do realistycznej tradycji sztuki XIX wieku*, „Materiały do Studiów i Dyskusji" 1950, nr specjalny, s. 84 nn.

[53] E. Kal, dz. cyt., s. 121.

[54] Tamże, s. 79.

[55] A. Vetulani, *Rysunki Aleksandra Kobzdeja z Chin i Wietnamu*, „Przegląd Artystyczny" 1954, nr 11, s. 8.

[56] A. Wojciechowski, *Osiągnięcia polskiej plastyki monumentalnej*, „Przegląd Artystyczny" 1954, nr 5–6, s. 77.

[57] Zob. P. Juszkiewicz, dz. cyt., s. 103.

[58] J. Starzyński, *Z zagadnień realizmu w tradycjach malarstwa polskiego*, „Przegląd Artystyczny" 1951, nr 1, s. 6.

[59] A. Makowski, *Realizm krytyczny*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 257–260.

[60] J. Starzyński, *Realizm krytyczny Aleksandra Gierymskiego*, „Przegląd Artystyczny" 1950, nr 1–2, s. 12.

[61] J. Bogucki, *Kompleks poprawności*, „Przegląd Artystyczny" 1952, nr 2, s. 28. Zob. również S. Teisseyre, *Aktualne zagadnienia w plastyce w związku z III Ogólnopolską Wystawą (Referat na Plenum Zarządu Głównego ZPAP)*, „Przegląd Artystyczny" 1952, nr 4, s. 16.

wał, że za pomocą XIX-wiecznych wzorów trudno oddać charakter współczesnego pejzażu[62].

Antenatów socrealizmu szukano ponadto w dwudziestoleciu międzywojennym, powołując się na dorobek artystów, takich jak: Ksawery Dunikowski, Felicjan Szczęsny Kowarski czy Tadeusz Kulisiewicz[63]. Najważniejszym twórcą był Kowarski[64], którego Janusz Bogucki lansował jako wzór podejścia ideowego, społecznego i artystycznego. Zaznaczał, że Kowarski uprawiał wiele dziedzin sztuki (między innymi malarstwo monumentalne) oraz zgłębiał tematykę historyczną i humanistyczną. Bogucki widział w nim artystę, któremu udało się osiągnąć „realistyczną syntezę", a także „nową, realistyczną konwencję". W swoim artykule *Na drodze do twórczej konwencji* pisał o malarstwie Kowarskiego, używając sformułowań, takich jak „klasyczno-romantyczna heroizacja człowieka i natury" oraz „monumentalny dramat ciężkich, surowych form"[65]. Twórczość Kowarskiego, łącząca w sobie doświadczenie akademizmu i realizmu, lecz zdradzająca również znajomość sztuki nowoczesnej, stała się szczególnie istotna po jego śmierci w roku 1949, czyli w momencie wprowadzania w Polsce doktryny realizmu socjalistycznego[66]. W tym samym roku, w artykule *Droga heroicznego realizmu*, Bogucki, analizując obraz *Proletariatczycy*, pisał o „maksymalnym uproszczeniu", „syntetycznej zawartości środków malarskich" oraz „heroicznym optymizmie"[67].

Doktryna realizmu socjalistycznego obejmowała nie tylko rzeźbę i malarstwo, realizm odnajdowano także w sztukach użytkowych. W 1952 roku Janusz Bogucki zaproponował podział sztuki na „obrazującą", „półobrazującą" (tkaniny i mozaiki) oraz „kształtującą"[68]. Sztuki użytkowe, czyli według podziału Boguckiego „sztuka kształtująca", miały znamiona realizmu wtedy, gdy forma przedmiotu oraz struktura dekoracji były odzwierciedleniem rzeczywistości oraz zdradzały „stanowisko ideowo-poznawcze" artysty. Konstrukcja musiała być przejrzysta i celowa, materiał stosowny, a technika wypływać z funkcji przedmiotu, gdyż dominacja dekoracji nad strukturą przedmiotu była – w mniemaniu Boguckiego – wyrazem upadku rozwoju klasowego. Jednocześnie konstruktywistów i funkcjonalistów, którzy spełniali te wymogi teoretyczne, krytyk określał jako twórców „nieludzkiej aparatury martwych maszyn i ascetycznych brył"[69]. Na podobnej zasadzie pojęcie realizmu odnoszono także do architektury. Jan Minorski określał Pałac Kultury i Nauki, zanim go wybudowano, jako „realistyczną kontynuację historycznego rozwoju Warszawy"[70]. Nie wyjaśniał jednak, jak należy rozumieć pojęcie „realizm" w kontekście architektury.

Termin „realizm socjalistyczny" należało ponadto powiązać ze sztuką zza żelaznej kurtyny. W czasopismach, a także salach wystawowych, pojawiała się twórczość artystów z Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych. Wygląd ich prac często znacznie odbiegał od charakteru obrazów i rzeźb prezentujących produkcję krajową. Dlatego Jan Lenica podkreślał, że w stosunku do tych artefaktów może być jedynie mowa o szeroko rozumianym realizmie, czyli nie naśladowaniu przedmiotów, a „klimacie moralnym" prac[71]. Był to już jednak schyłek panowania socrealizmu w sztuce polskiej, dlatego powoli powracano do definicji realizmu z okresu „łagodnej rewolucji".

Powrót do wielości realizmów

W Związku Radzieckim doktryna realizmu socjalistycznego obowiązywała do śmierci Stalina w roku 1953, a pierwsze zmiany nastąpiły trzy lata później, po przemówieniu Nikity Chruszczowa na XX zjeździe partii[72]. Podobne procesy można było obserwować również w polskim życiu artystycznym. Historia poniekąd zatoczyła koło, gdyż w okresie odchodzenia od estetyki socrealizmu powrócono do powojennej dyskusji o wielości form realizmu. Pojęcie „realizm" ponownie zaczęło obejmować wiele zróżnicowanych zjawisk. W 1954 roku Wiesław Rustecki, recenzując wystawę okręgową w Katowicach, zanotował, że istotę realizmu stanowi „artystyczna synteza epoki"[73]. Juliusz Starzyński, jeden z głównych teoretyków realizmu socjalistycznego na gruncie polskim, w 1954 roku

[62] K. Piwocki, *Pejzaż [Malarstwo i rzeźba na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki]*, „Przegląd Artystyczny" 1952, nr 1, s. 52.

[63] E. Kal, dz. cyt., s. 278.

[64] Zob. również M. Lachowski, dz. cyt., s. 68.

[65] J. Bogucki, *Na drodze do twórczej konwencji*, „Przegląd Kulturalny" 1954, nr 15, s. 8.

[66] Zob. M. Lachowski, dz. cyt., s. 68.

[67] J. Bogucki, *Droga heroicznego realizmu*, „Odrodzenie" 1949, nr 19, s. 3.

[68] Tenże, *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*, „Przegląd Artystyczny" 1952, nr 3, s. 43.

[69] Tamże, s. 42.

[70] J. Minorski, *O projekcie szkicowym Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie*, „Architektura" 1952, nr 7–8, s. 167.

[71] J. Lenica, *Proste i okrężne drogi*, „Przegląd Kulturalny" 1954, nr 7, s. 8.

[72] J. Studzińska, dz. cyt., s. 42.

[73] W. Rustecki, *Wrocław–Stalinogród*, „Przegląd Artystyczny"1954, nr 49, s. 6.

zabrał głos w sprawie „tradycji szeroko pojętej", ponownie zezwalając polskim artystom na korzystanie z doświadczeń impresjonistów i Picassa[74], który był dla niego przedstawicielem realizmu, ponieważ – mimo użycia deformacji – jego sztuka charakteryzowała się autentycznością przeżyć[75].

Debata nie koncentrowała się już wokół artystów, takich jak Tadeusz Kantor czy Maria Jarema, lecz twórców młodszego pokolenia, wśród których wymienić można: Andrzeja Strumiłłę, Tomasza Gleba, Jana Tarasina, Marka Oberländera, Jerzego Malinę czy Barbarę Jonscher – uczestników wystawy w Arsenale w roku 1955, którą w polskiej historiografii tradycyjnie uznaje się za koniec panowania socrealizmu w sztuce polskiej. Jedną z konsekwencji tego pokazu była polemika potwierdzająca istnienie wielości realizmów, prowadzona na łamach „Przeglądu Kulturalnego". Jerzy Ćwiertnia i Izaak Celnikier przekonywali – podobnie jak wcześniej Kantor i Porębski – że deformacja, skrót i metafora są środkami, bez których niemożliwe jest zaistnienie sztuki politycznej, ideowej, realistycznej[76]. Duży rozgłos zdobył artykuł Jerzego Ćwiertni *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, w którym pisał, że o realizmie dzieła decyduje kryterium treści[77]. Natomiast Wiesław Borowski i Jerzy Ludwiński argumentowali, jakby idąc śladem rozważań zawartych w *Teorii widzenia*, że deformacja w sztuce XX wieku ma identyczne znaczenie co perspektywa w okresie renesansu[78]. Piotr Juszkiewicz zauważa, że od 1954 roku pojawiały się próby ratowania socrealizmu, poprzez propozycję nadania mu ekspresyjności, silniejszego ładunku emocjonalnego czy wzbogacenie środków formalnych o doświadczenia awangardy[79]. Również wystawę w Arsenale można traktować jako jedną z tych prób, ponieważ pokaz ten był wciąż głęboko osadzony w problematyce socrealistycznej. Rację mają zatem Agata Pietrasik i Piotr Słodkowski, pisząc o płynności granic w przechodzeniu od socrealizmu do nowoczesności[80].

[74] J. Starzyński, *Od Courbeta do Picassa, czyli o perspektywach sztuki nowoczesnej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji" 1954, nr 3–4, s. 27; tenże, *Tradycja szeroko pojęta*, „Przegląd Kulturalny" 1954, nr 16, s. 4. Zob. również M. Porębski, *Młodość sztuki naszego czasu*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 1; tenże, *U początków sztuki współczesnej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką" 1955, nr 1–2; W. Sokorski, *Rok obrachunków*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 1, s. 1.

[75] J. Starzyński, *Sztuka wieczyście młoda*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką" 1955, nr 1–2, s. 140–164.

[76] I. Celnikier, *Problemy wystawy festiwalowej*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 7, s. 3.

[77] J. Ćwiertnia, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 11, s. 8.

[78] W. Borowski, J. Ludwiński, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów i kilku sprawach z nim związanych*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 21, s. 4.

[79] P. Juszkiewicz, dz. cyt., s. 288–289.

[80] A. Pietrasik, P. Słodkowski, *Krytyczna recepcja wystaw...*, s. 310.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Blumówna Helena, *Salon Wiosenny w Warszawie*, „Twórczość" 1946, z. 7–8.

Bogucki Janusz, *Droga heroicznego realizmu*, „Odrodzenie" 1949, nr 19.

Bogucki Janusz, *Kompleks poprawności*, „Przegląd Artystyczny" 1952, nr 2.

Bogucki Janusz, *Na drodze do twórczej konwencji*, „Przegląd Kulturalny" 1954, nr 15.

Bogucki Janusz, *Picasso, górale i polityka kulturalna*, „Odrodzenie" 1949, nr 1–2.

Bogucki Janusz, *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*, „Przegląd Artystyczny" 1952, nr 3.

Borowski Wiesław, Ludwiński Jerzy, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów i kilku sprawach z nim związanych*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 21.

Celnikier Izaak, *Problemy wystawy festiwalowej*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 7.

Ćwiertnia Jerzy, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 11.

Dobrowolski Tadeusz, *Ogólnopolski Salon Zimowy w Krakowie*, „Twórczość" 1947, z. 4.

Dobrowolski Tadeusz, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie" 1946, nr 23.

Kantor Tadeusz, *Sugestie plastyki scenicznej*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 1.

Kantor Tadeusz, Porębski Mieczysław, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość" 1946, nr 9.

Krajewska Helena, *Warsztat twórczy współczesnego plastyka w stosunku do realistycznej tradycji sztuki XIX wieku*, „Materiały do Studiów i Dyskusji" 1950, nr specjalny.

Lam Władysław, *Rozmowa Laika z Malarzem. Część II. Formalizm a realizm*, „Przegląd Artystyczny" 1949, nr 7–8–9.

Lenica Jan, *Proste i okrężne drogi*, „Przegląd Kulturalny" 1954, nr 7.

Malina Jerzy, *Ogólnopolski Salon Zimowy. Kraków, styczeń–luty 1947*, „Przegląd Artystyczny" 1947, nr 3.

Malina Jerzy, *Wystawa grafiki, akwarel i rysunków artystów Związku Radzieckiego*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 11–12.

Minorski Jan, *O projekcie szkicowym Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie*, „Architektura" 1952, nr 7–8.

O prawidłową terminologię, „Przegląd Artystyczny" 1951, nr 1, nr 6.

Piwocki Ksawery, *Pejzaż [Malarstwo i rzeźba na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki]*, „Przegląd Artystyczny" 1952, nr 1.

Porębski Mieczysław, *Młodość sztuki naszego czasu*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 1.
Porębski Mieczysław, *Nowa droga plastyki polskiej*, „Myśl Współczesna" 1950, z. 10.
Porębski Mieczysław, *O sztuce malarskiej*, „Kuźnica" 1946, nr 22.
Porębski Mieczysław, *U początków sztuki współczesnej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką" 1955, nr 1–2.
Porębski Mieczysław, *Wystawa młodych plastyków w krakowskim Pałacu Sztuki*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 11–12.
Pronaszko Zbigniew, *Primum non nocere*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 7.
Przyboś Julian, *Próba oka*, „Odrodzenie" 1946, nr 3.
Przyboś Julian, *Upowszechnienie czego?*, „Odrodzenie" 1946, nr 3.
Putrament Jerzy, *O istotny przełom w sztuce*, „Przegląd Kulturalny" 1954, nr 20.
Rustecki Wiesław, *Wrocław–Stalinogród*, „Przegląd Artystyczny" 1954, nr 49.
Skoczylas Władysław, *Sztuka Sowiecka w Warszawie*, „Sztuki Piękne" 1933, R. 9.
Sokorski Włodzimierz, *Kryteria realizmu socjalistycznego*, „Przegląd Artystyczny" 1950, nr 1–2.
Sokorski Włodzimierz, *O realistyczną plastykę naszej epoki*, „Odrodzenie" 1949, nr 29.
Sokorski Włodzimierz, *Rok obrachunków*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 1.
Starzyński Juliusz, *Od Courbeta do Picassa, czyli o perspektywach sztuki nowoczesnej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji" 1954, nr 3–4.
Starzyński Juliusz, *Realizm krytyczny Aleksandra Gierymskiego*, „Przegląd Artystyczny" 1950, nr 1–2.
Starzyński Juliusz, *Sztuka wieczyście młoda*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką" 1955, nr 1–2.
Starzyński Juliusz, *Tradycja szeroko pojęta*, „Przegląd Kulturalny" 1954, nr 16.
Starzyński Juliusz, *Z zagadnień realizmu w tradycjach malarstwa polskiego*, „Przegląd Artystyczny" 1951, nr 1.
Stażewski Henryk, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica" 1948, nr 7.
Strzemiński Władysław, *Realizm w malarstwie*, „Wieś" 1948, nr 47.
Teisseyre Stanisław, *Aktualne zagadnienia w plastyce w związku z III Ogólnopolską Wystawą (Referat na Plenum Zarządu Głównego Z.P.A.P.)*, „Przegląd Artystyczny" 1952, nr 4.
Teisseyre Stanisław, *Istotne przyczyny osamotnienia malarstwa*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 8/9.
Teisseyre Stanisław, *Współczesna pozycja społeczna malarstwa. O właściwą diagnozę*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 7.
Vetulani Armand, *Rysunki Aleksandra Kobzdeja z Chin i Wietnamu*, „Przegląd Artystyczny" 1954, nr 11.
Ważyk Adam, *Spór o malarstwo*, „Kuźnica" 1946, nr 34.
Witz Ignacy, *Lata wojny. Wystawa w Muzeum Narodowym*, „Rzeczpospolita" 1945, 20 listopada.
Wojciechowski Aleksander, *Osiągnięcia polskiej plastyki monumentalnej*, „Przegląd Artystyczny" 1954, nr 5–6.
Wyka Kazimierz, *Po dwóch wojnach*, „Kuźnica" 1945, nr 4–5.

Opracowania

Baraniewski Waldemar, *Wobec realizmu socjalistycznego*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1984*, Warszawa 1987, s. 173–187.
Baranowa Anna, *„Realizm spotęgowany" i co dalej?*, [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14–15 czerwca 1996*, Kraków 1997, s. 33–42.
Bernatowicz Piotr, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków 2006.
Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954, red. Agata Pietrasik, Piotr Słodkowski, Warszawa 2017.
Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic". Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005.
Kal Elżbieta, *„Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy". Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk 2010.
Konstantynów Dariusz, *On the reception of Soviet art in Poland in the 1930s*, „Centropa" 2010, nr 1, s. 31–45.
Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1975.
Lachowski Marcin, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin 2013.
Lepieszkiewicz Jerzy, *Władysław Strzemiński jako filozof*, „Słupskie Studia Filozoficzne" 2008, nr 7, s. 139–160.
Luba Iwona, *Paradoks sztuki oficjalnej. Polsko-rosyjsko-radziecki galimatias*, „Sztuka Europy Wschodniej" 2013, t. II, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Natalia Mizerniuk-Rotkiewicz, Warszawa–Toruń 2013, s. 235–245.
Słownik realizmu socjalistycznego, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik, Kraków 2004.
Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Kraków 1974.
Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Łódź 2016.
Studzińska Jolanta, *Socrealizm w malarstwie polskim*, Warszawa 2014.
Turowski Andrzej, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.
Władysław Strzemiński 1893–1952. Materiały z Sesji, Łódź 1994.

STRESZCZENIE

Rozważania na temat istoty realizmu zapoczątkowane w 1945 roku w Polsce stanowiły kontynuację dyskusji prowadzonych w latach 30. XX wieku. Nieprecyzyjne pojęcie „realizm" zdobyło olbrzymią popularność w wypowiedziach krytycznych na przestrzeni lat 1945–1955. Pod pojęciem „realizm" ukrywały się często zjawiska przeciwstawne. Przed wprowadzeniem socrealizmu realizm interpretowano bardzo szeroko, w dużej mierze jako koncepcję unowocześniającą się wraz z rzeczywistością.

W 1946 roku najbardziej tradycyjną koncepcję realizmu, dla artystów wywodzących się z kręgu awangardy kontrowersyjną i utożsamianą z naiwnością, prezentował Tadeusz Dobrowolski w kluczowym dla dyskusji o realizmie artykule *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*. Z pozycji impresjonistycznych przeciwko tekstowi Dobrowolskiego występowali Stanisław Teisseyre i Zbigniew Pronaszko. Innymi przeciwnikami koncepcji mimetycznego realizmu byli Tadeusz Kantor i Mieczysław Porębski, twierdzący,

że sztuka jest odpowiednikiem rzeczywistości. W ich manifeście *Pro domo sua*, który należy uznać za najbardziej znaną wypowiedź tej grupy teoretyków oraz jedną z najważniejszych manifestacji artystycznych tamtego czasu, pojawiło się wyrażenie „realizm spotęgowany". Za podsumowanie obrony artystów skupionych wokół Kantora przed propagowanym po wojnie konceptem mimetycznego realizmu uznaje się zorganizowaną w Krakowie I Wystawę Sztuki Nowoczesnej, na której realizm został zaprezentowany w kontekście związków sztuki ze współczesną nauką i techniką.

W okresie wdrażania realizmu socjalistycznego w Polsce wymagany realizm interpretowano jako złoty środek pomiędzy formalizmem a naturalizmem. „Formalizm" to również pojęcie ukute w Związku Radzieckim i odnoszące się do awangardy, wpływów sztuki zachodniej i fascynacji zachodnią kulturą. Starano się go zwalczać przy pomocy zasady formy narodowej, to znaczy czerpania z folkloru i stylistyki ludowej.

W Związku Radzieckim doktryna realizmu socjalistycznego obowiązywała do śmierci Stalina w roku 1953, a pierwsze zmiany nastąpiły trzy lata później, po przemówieniu Nikity Chruszczowa na XX Zjeździe Partii. Podobne procesy można było obserwować również w polskim życiu artystycznym. Historia poniekąd zatoczyła koło, gdyż w okresie odchodzenia od estetyki socrealizmu powrócono do powojennej dyskusji o wielości form realizmu.

Słowa klucze: realizm, realizm socjalistyczny, socrealizm, nowy realizm, neorealizm, neonaturalizm, faktorealizm, fotoreportaż, fotomontaż z życia, łagodna rewolucja, mimesis, abstrakcjonizm, realizm spotęgowany, awangarda, kubizm, wielki realizm, sztuka nowoczesna, deformacja, świadomość wzrokowa, społeczny realizm, realizm bezpośredni, formalizm, naturalizm, forma narodowa, realistyczna synteza, realizm mieszczański, realizm krytyczny

SUMMARY

Realism Conceptions in the Polish Art Criticism during 1945–1955

The deliberations about the nature of realism that began in 1945 in Poland were a continuation of discussions conducted in the 1930s. An imprecise definition of realism became extremely popular in the critical message during 1945–1955. The concept often combined opposite phenomena. Before socialist realism was introduced, realism was widely defined, to a big extent as a conception modernising itself in accordance to reality.

In 1946, the most traditional (and for the artists of the circles of the avant-garde – the most controversial and naïve one) conception of realism was presented by Tadeusz Dobrowolski in his article *About Hermeticity and Social Isolation of Contemporary Painting* that was fundamental for the discussion about the movement. Stanisław Teisseyre and Zbigniew Pronaszko, representing impressionist opinion, disagreed with Dobrowolski. Tadeusz Kantor and Mieczysław Porębski, other opponents of the conception of mimetic realism, claimed that art is a representation of reality. Their manifest *Pro domo sua*, that has to be recognised as the most famous statement of this group and one of the most important contemporary artistic manifestations, included the expression *intensified realism*. The First Exhibition of Modern Art in Kraków, during which realism was shown in the context of correspondence between art, modern science and technology, is perceived as the summary of the artists' defence against the concept of mimetic realism that was propagated after the War.

During the times of the introduction of the socialist realism in Poland, the necessary "realism" part was interpreted as a golden mean between formalism and naturalism. *Formalism* is also an expression developed on the territory of the USSR and relates to avant-garde, influence of the western art and fascination about the western culture. It was fought against with the rule of the national style – using folklore and folk stylistic.

In the USSR, the doctrine of the socialist realism existed until Stalin's death in 1953; first changes appeared three years later after Nikita Khrushchev's speech on the 20th Congress of the Party. Similar processes could also be observed in the Polish artistic life. In a way, history came a full circle, as during the time of abandoning the aesthetics of the socialist realism the artists returned to the after-war discussion about the multitude of realism styles.

Key words: realism, socialist realism, new realism, neorealism, neo-naturalism, fact-realism, photojournalism, life photomontage, soft revolution, mimesis, abstractionism, intensified realism, avant-garde, cubism, great realism, modern art, deformation, visual awareness, social realism, direct realism, formalism, naturalism, national style, realist synthesis, middle-class realism, critical realism

Piotr Majewski
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Krytyka artystyczna wobec abstrakcji niegeometrycznej, lata 1945–1965

Problematyka abstrakcji w pierwszych dwóch dekadach po II wojnie światowej poruszana była w ramach szerszej dyskusji o sztuce nowoczesnej. Początkowo modus abstrakcyjny wiązano w rozmaitych aliansach z koncepcjami sztuki ekspresjonistycznej, kubizującej i surrealistycznej, jako element poszukiwania nowego modelu sztuki nowoczesnej, który miał być syntezą dotychczasowej tradycji sztuki modernistycznej. W okresie późniejszym, szczególnie w czasach odwilży, abstrakcję niegeometryczną postrzegano jako formułę autonomiczną, zwieńczającą proces przemian sztuki nowoczesnej i równoległą wobec dążeń sztuki światowej. Tak czy inaczej był to jeden z najbardziej żywo omawianych problemów w sztuce dwóch pierwszych powojennych dekad, który wzbudzał skrajne emocje krytyki – od afirmacji i uznania po odrzucenie i potępienie.

Dyskusja krytyki artystycznej wokół sztuki nowoczesnej i abstrakcji w tym okresie przebiegała zasadniczo w trzech etapach. Wszystkie były ściśle powiązane z rozwijaną w kraju praktyką artystyczną. Pierwszy objął lata 1945–1949. Był to okres formowania postulatów, a zarazem początków krytyki komentującej i wyjaśniającej dążenia sztuki nowoczesnej. Drugi okres, który przypadł na drugą połowę lat 50., po latach realizmu socjalistycznego, był w istocie tryumfem koncepcji sztuki nowoczesnej, szczególnie abstrakcyjnej, korespondującej z nurtami międzynarodowego informelu, a także przyniósł wzmożoną aktywność krytyki sprzyjającej nowym tendencjom w sztuce. Trzeci okres, który objął pierwszą połowę lat 60., odznaczał się, z jednej strony, próbami podsumowania przemian sztuki nowoczesnej w Polsce po 1945 roku, z drugiej – charakteryzował się narastaniem poczucia kryzysu, który przyniósł próby poszukiwania „wyjścia z pułapki abstrakcji" i, ostatecznie, związaną z tendencjami światowymi nową falę aktywności krytyki i artystów związanych z dążeniami neoawangardowymi.

W pierwszych latach powojennych w Polsce propozycje dotyczące sztuki nowoczesnej ścierały się w walce o mecenat państwowy z modelami sztuki propagowanymi przez kolorystów oraz przez tradycjonalistów forsujących ideę realizmu. W prasie ogólnopolskiej dominowały opinie krytyki związanej z kolorystami i realistami. Szczególnie krytyka formułowana z pozycji pochwały realizmu marginalizowała, a wręcz eliminowała z horyzontu współczesności propozycje sztuki nowoczesnej, zarzucając jej brak komunikatywności i marginalność oddziaływania społecznego. W tym duchu toczyła się głośna polemika na łamach „Odrodzenia", zainicjowana przez Tadeusza Dobrowolskiego, zdecydowanego zwolennika realizmu, i rozwijana przez jego głównych oponentów – Juliana Przybosia i Adama Ważyka, którzy stali na stanowisku obrony wartości sztuki nowoczesnej[1]. Szczególnie silnych przeciwników problematyka abstrakcji miała wśród autorów, którzy wkrótce stanęli w pierwszym szeregu krytyki związanej z realizmem socjalistycznym. I tak w artykule zatytułowanym *Realizm i abstrakcja* Juliusz Krajewski omawiał przemiany sztuki od realizmu Courbeta do abstrakcji Mondriana i purystów. Zaliczając je do zjawisk historycznych, w charakterystycznym, ideologicznie nacechowanym stylu, opowiadał się za realizmem na miarę czasów współczesnych[2]. Z drugiej strony w pierwszych latach powojennych intensywnie prezentowano dążenia w sztuce światowej, szczególnie francuskiej. Jeden z pierwszych artykułów na ten temat przygotowała Helena Blumówna, która na początku 1946 roku na łamach „Przeglądu Artystycznego" pisała o sporach w łonie artystycznego Paryża, toczonych pomiędzy zwolennikami abstrakcji a tradycjonalistami[3]. Pisano także o powojennych wystawach klasyków francuskiego modernizmu, uznaniu, jakim cieszył się kubizm, oraz powrocie surrealizmu. Jedną z obszerniejszych relacji zza

[1] Zob. T. Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie" 1946, nr 23, s. 1–3; J. Przyboś, *Próba oka*, „Odrodzenie" 1946, nr 27, s. 2; tenże, *Temat malarski*, „Odrodzenie" 1946, nr 30, s. 9; tenże, *Szkiełkiem i okiem*, „Odrodzenie" 1946, nr 32, s. 6–7; tenże, *Odpowiedź dyletantowi*, „Odrodzenie" 1946, nr 42, s. 7; tenże, *O twórcze idee w plastyce*, „Odrodzenie" 1946, nr 51–52, s. 16–17; A. Ważyk, *Spór o malarstwo*, „Kuźnica" 1946, nr 34, s. 8–10.

[2] J. Krajewski, *Realizm i abstrakcja*, „Kuźnica" 1947, nr 26, s. 6.

[3] H. Blumówna, *Echa pierwszych wystaw w Paryżu*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 1, s. 10.

Tadeusz Kantor, *Kompozycja*, 1959. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

Atlantyku przekazał Czesław Miłosz, który podkreślał dominację formuł sztuki abstrakcyjnej na gruncie amerykańskim[4]. Ważnym punktem odniesienia dla młodych zwolenników nowoczesności była krakowska „Wystawa malarstwa i rysunków francuskich", szeroko komentowana w prasie polskiej[5]. Wszystkie te sygnały były traktowane przez młodych artystów polskich jako drogowskazy.

Bardziej szczegółowa dyskusja o sztuce nowoczesnej w kraju początkowo była rozwijana środowiskowo. Prymat wiodły środowiska krakowskie oraz warszawskie (z którym powiązani byli także artyści przedwojennej awangardy łódzkiej i poznańskiej). Szczególnie wyrazisty nacisk na teoretyczno-krytyczny namysł wobec sztuki nowoczesnej i miejsca w niej modusu abstrakcyjnego kładli artyści krakowscy skupieni w Grupie Młodych Plastyków, która debiutowała wystawą w krakowskim Związku Literatów w czerwcu 1945 roku. Grupa od początku działalności cieszyła się poparciem Heleny Blumówny, która krakowskim „nowoczesnym" poświęciła wiele przychylnych artykułów[6]. W kręgu Tadeusza Kantora rozpatrywano zagadnienia istotne dla formowania przekonań ideowych i dążeń artystycznych sztuki nowoczesnej. Składowymi programu były postulaty odcięcia się od postimpresjonizmu (koloryzmu), powoływanie się na nurty sztuki nowoczesnej na świecie, z których miała się zrodzić nowa koncepcja sztuki (kubizm, ekspresjonizm, a w szczególności abstrakcję i surrealizm), wysunięty tu został postulat „realizmu spotęgowanego", w końcu – postulat „wspólnych horyzontów" dla sztuki, nauki i techniki. Istotnym czynnikiem kształtowania programu sztuki nowoczesnej była fascynacja sztuką paryską, do której odwoływano się na różnych płaszczyznach[7]. Ponadto charakterystyczne dla działalności środowiska krakowskiego było dążenie do rozszerzenia wpływu nowych idei na inne ośrodki artystyczne w Polsce poprzez udział w ogólnopolskich dyskusjach na łamach prasy i działania organizacyjne, takie jak przygotowanie pod koniec 1948 roku I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, o charakterze przeglądu ogólnopolskiego. Wszystkie te inicjatywy sprawiły, że mimo niewielkiego w tym czasie oddziaływania sztuki nowoczesnej wyrazisty głos środowiska krakowskiego został szeroko dostrzeżony w kraju.

Najważniejszą postacią tego środowiska, teoretykiem i krytykiem, był Mieczysław Porębski, wkrótce jeden z najbardziej wpływowych animatorów sztuki nowoczesnej w Polsce okresu powojennego. Przy czym Porębski rozwijał krytykę nie tylko komentującą i wyjaśniającą intencje artystów, ale także stanowiącą rodzaj wykładni teoretycznej dla praktyki artystycznej. W początkowym okresie działalności Mieczysław Porębski, często wraz z Tadeuszem Kantorem, formułował wypracowywane w tym środowisku postulaty. Pierwsze teksty miały charakter deklaratywny, pisane były wręcz w stylu manifestów. Porębski i Kantor wysuwali dezyderaty na tle szerszej dyskusji krytyki artystycznej dotyczącej koloryzmu i realizmu, dystansując się wobec obu postaw. O ile jednak programowo odrzucali koloryzm jako anachronizm, o tyle realizm, przy okazji drugiej wystawy Grupy Młodych Plastyków w 1946 roku, został w ich ujęciu opisany jako realizm spotęgowany, który czerpać miał nie tyle z koncepcji sztuki naturalistycznej, wiernej doświadczeniu zmysłowemu, lecz ze zdobyczy ekspresjonizmu, abstrakcji i surrealizmu, podporządkowanych konstruktywnym i postępowym zadaniom społecznym sztuki[8].

Postulaty poszukiwania nowych środków wyrazu opartych na osiągnięciach awangardy przedwojennej były na różne sposoby rozwijane w dyskusji krytycznej przez artystów z innych środowisk. Podejmowali oni niejednokrotnie rolę krytyki, wskazując możliwe i pożądane kierunki przemian polskiej plastyki powojennej. Szczególnie ważny okazał się głos Henryka Stażewskiego, który

[4] C. Miłosz, *Abstrakcja i poszukiwania*, „Odrodzenie" 1947, nr 7, s. 3–4.

[5] Zagadnienie recepcji idei sztuki nowoczesnej w czasopiśmiennictwie polskim w okresie do 1957 roku omówiła szczegółowo M. Howorus-Czajka, *Przenikanie idei informelu a prasa polska lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w.*, Gdańsk 2013.

[6] Zob. H. Blumówna, *Pierwsza wystawa plastyków*, „Tygodnik Powszechny" 1945, nr 25; taż, *Z Pałacu Sztuki, Wystawa Młodych Plastyków*, „Tygodnik Powszechny" 1945, nr 44; taż, *Wystawa Młodych*, „Przegląd Artystyczny" 1949, nr 1, s. 6, i in.

[7] Punktem odniesienia była zarówno wspomniana krajowa wystawa współczesnego malarstwa i rysunku francuskiego, jak też wyjazd Jerzego Kujawskiego do Paryża na stałe w lutym 1945 roku. Kujawski związał się z ruchem powojennego surrealizmu, ale stale utrzymywał kontakt z krakowskimi przyjaciółmi. Nie mniej istotne były też paryskie podróże artystów i krytyków z Krakowa (w latach 1947–1949, m.in. Tadeusza Kantora, Bogusława Szwacza, Marii Jaremy, Jonasza Sterna i Mieczysława Porębskiego).

[8] M. Porębski, *O nową ideologię w malarstwie,* „Kuźnica" 1946, nr 4, s. 10; T. Kantor, M. Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość" 1946, nr 9, s. 82–83. Już w końcu lat 50. wystawę krakowską z 1946 roku Aleksander Wojciechowski nazwał „pierwszą manifestacją" dążeń pokolenia artystów nowoczesnych. Zob. A. Wojciechowski, *Młoda plastyka polska*, „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 4–5, s. 4.

upowszechniał pojęcia „deformacja" i „plastyczna metafora" – istotne komponenty założeń teoretycznych sztuki nowoczesnej w okresie odwilży[9]. Stażewski, związany ze środowiskiem warszawskim, był jednym z uczestników założonego tam Klubu Młodych Artystów i Naukowców, a toczą-ca się w jego sekcji plastycznej dyskusja rozwijała szczegółowe aspekty sztuki nowoczesnej, w tym zwłaszcza związane ze sztuką abstrakcyjną[10]. Jednym z problemów poruszanych w tym kręgu były związki postaw twórczych ze współczesną myślą naukową, między innymi na gruncie szkolnictwa artystycznego, zastosowań w przemyśle i w projektowaniu. Punktem odniesienia prowadzonej w Klubie dyskusji była tradycja sztuki konstruktywistycznej, reprezentowana przez Strzemińskiego i Stażewskiego oraz przez innych artystów łódzkich, którzy dowodzili przydatności form „czystej" sztuki abstrakcyjnej dla bezpośrednich zastosowań w życiu i otoczeniu człowieka[11].

Postulat powiązania pracy artysty z postawą badawczą został następnie podjęty w środowisku krakowskim, stając się jednym z programowych komponentów I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, która była ogólnopolską demonstracją radykalizmu twórczego młodych artystów nowoczesnych okresu powojennego. W przestrzeniach ekspozycyjnych dominowała sztuka abstrakcyjna. Z jednej strony nacisk na sztukę realistyczną (sterowany przez ośrodki oficjalnej polityki kulturalnej), z drugiej zaś naukowe ambicje sztuki nowoczesnej sprawiły, że w programie wystawy zaakcentowano związki nauki ze sztuką. Miały się one przejawiać w podobnym „badawczym" stosunku do rzeczywistości, dążeniu sztuki do zaglądania pod jej „naskórek", szukania tam nowych efektów optycznych, niespotykanej dotąd ekspresji, świeżych wrażeń, które na wystawie ucieleśniały między innymi analityczne fotogramy Zbigniewa Dłubaka. Wedle Porębskiego – głównego architekta ram programowych wystawy – obraz nowoczesny miał być najnowszym, aktualnym rozwinięciem koncepcji przestrzeni wewnątrzobrazowej o proweniencji kubistycznej, wspartej osiągnięciami surrealizmu i abstrakcji. Opisywane przez Porębskiego obrazowe jakości, takie jak formy geometryczne i biomorficzne oraz ich wzajemne relacje – układ, przestrzenne napięcia, wielkości etc., otwierać miały pole dla wyobraźni. Wyobraźnia, uwolniona w swych możliwościach dzięki surrealizmowi, pozwalała – zdaniem Porębskiego – zobaczyć w owych formach „krople wody lub kosmos, międzyplanetarne pustki albo pola sił wewnątrz atomu"[12].

Program wystawy, sformułowany przez Kantora i Porębskiego z intencją ukazania związków sztuki nowoczesnej z rzeczywistością, spotkał się z zarzutami hermetyzmu i formalizmu, kierowanymi ze strony krytyki opowiadającej się za realizmem. Ostatecznie szkicowane w końcu lat 40. niejednoznaczne i wieloaspektowe koncepcje sztuki nowoczesnej oraz wizja artysty-poszukiwacza, eksperymentatora odkrywającego tajemnice świata w sposób naukowy, stłumiona została przez oficjalną doktrynę realizmu socjalistycznego. Jednak ujawniona wówczas „poetyka nowoczesności"– potencjalny świat różnorodnych i niespotykanych form oraz otwartość na nowe inspiracje – okazała się ważnym punktem odniesienia dla dalszej dyskusji wokół sztuki nowoczesnej, ale wznowionej dopiero w okresie odwilży. Po sprecyzowaniu programu realizmu socjalistycznego w 1949 roku większość krytyków opowiedziała się po jego stronie, potępiając jednocześnie wszelkie przejawy sztuki nowoczesnej, a zwłaszcza awangardowe i eksperymentalne. W pierwszej połowie lat 50., jeśli pisano o sztuce abstrakcyjnej, to wyłącznie jako o sztuce zdegenerowanej, schyłkowej i traktowanej jako przejaw imperialistycznej polityki Stanów Zjednoczonych[13].

Dopiero po odrzuceniu realizmu socjalistycznego dyskusja o sztuce nowoczesnej, a zatem także o abstrakcji, powróciła na wcześniejsze tory. Stosunkowo szybko podjęto niektóre wątki rozwijane w końcu lat 40., a jednym z sygnałów, stałej po 1955 roku, kontynuacji wcześniejszych problemów były zorganizowane w 1957 i 1959

[9] H. Stażewski, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica" 1948, nr 7.

[10] Zob. M. Kurzac, *Klub Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949). Dyskusje i polemiki na temat nowego modelu sztuki nowoczesnej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki" 2002, t. III, s. 51. Obok Stażewskiego uczestnikami dyskusji byli m.in.: Władysław Strzemiński, Marek Włodarski, Tadeusz Kantor, Alfred i Jan Lenicowie.

[11] Punktem wyjścia dyskusji był artykuł Stefana Wegnera *Podstawy ekonomiczne malarstwa sztalugowego*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 3, s. 8. Szczegółowo wątki dyskusyjne rozwijane w KMAiN omawia M. Kurzac, dz. cyt., s. 69–70.

[12] M. Porębski, *Krótka nauka czytania obrazów nowoczesnych*, 1948 (tekst przygotowany w związku z IWSN), cyt. za: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, Galeria Starmach, styczeń 1998–styczeń 1999, s. 313.

[13] *Z zagranicy. Zmierzch malarstwa abstrakcyjnego*, „Życie Literackie" 1953, nr 14 i 15, s. 16; S. Morawski, *Dwa oblicza kultury burżuazyjnej w USA*, „Przegląd Artystyczny" 1953, nr 3, s. 73–74.

roku Wystawy Sztuki Nowoczesnej, nawiązujące nazwą do wystawy krakowskiej z 1948 roku. Już w roku 1955 ukazał się artykuł Jerzego Ćwiertni, w którym autor operował pojęciem „deformacja", traktowanym jako zabieg formalny przynależny sztuce nowoczesnej[14]. Ten ton dyskusji podchwycili młodzi krytycy lubelscy, Wiesław Borowski i Jerzy Ludwiński, którzy uzasadniali ekspresjonistyczne dążenia w sztuce najnowszej, wskazując na ich genealogię i powołując się na niektórych współczesnych artystów obcych[15]. Dzięki stopniowemu odnowieniu wymiany kulturalnej z Zachodem na łamach krajowej prasy artystycznej ponownie pojawiły się relacje o nowych trendach w sztuce. Największe zainteresowanie budził Paryż. Już w 1955 roku ukazały się pierwsze artykuły na temat francuskiego taszyzmu, a także amerykańskiego nurtu abstrakcyjnego ekspresjonizmu, diagnozujące prymat sztuki abstrakcyjnej w sztuce światowej[16]. Wznowiona możliwość wyjazdów na Zachód przyniosła efekty w postaci sprawozdań bezpośrednich, a jednym z pierwszych artykułów, jak się okazało mającym wielki wpływ na szerokie zainteresowanie w kraju abstrakcją taszystowską, był entuzjastyczny tekst Tadeusza Kantora charakteryzujący tak zwaną gorącą abstrakcję i taszyzm, opublikowany po powrocie artysty z miesięcznego pobytu w Paryżu[17].

Nie mniejsze emocje wzbudzały pierwsze wystawy sztuki nowoczesnej w kraju, szczególnie tak zwana „Wystawa Dziewięciu", dzięki której w nowej rzeczywistości politycznej jako jedni z pierwszych do głosu doszli artyści nowocześni z Krakowa. W Warszawie nowe dążenia były początkowo utożsamione z Ogólnopolską Wystawą Młodej Plastyki w Arsenale w 1955 roku, która stała się symbolem buntu wobec socrealizmu, oraz z wystawami Henryka Stażewskiego i Grupy 55, ale był to zaledwie początek szerokiego i wielowątkowego procesu rozpowszechnienia modelu sztuki nowoczesnej w Polsce, nie tylko na gruncie elitarnego malarstwa, ale także w innych dziedzinach twórczości, od architektury i rzeźby po plastykę i grafikę użytkową.

Obserwując rozprzestrzenianie się abstrakcji w Polsce, krytyka dostrzegała i odróżniała jej komponenty rodzime, ugruntowywane w stylu własnym artysty, jak w przypadku Marii Jaremy, oraz formuły przenikające z zewnątrz, począwszy od taszyzmu uznawanego w okresie odwilży za najbardziej aktualną tendencję w malarstwie światowym[18]. Analizując taszystowskie obrazy Kantora, Andrzej Osęka podkreślał efekty nowej na gruncie polskim metody malarskiej: autonomiczność plamy barwnej i wynikającą ze spontaniczności grę dynamicznych form, emocjonalność przekazu i dramatyczną energię obrazów. Zarazem wskazywał na jej ograniczenia, szczególnie nadmierną przypadkowość i aintelektualizm[19]. Z drugiej strony krytycy komentujący aktualne dążenia w sztuce światowej z perspektywy Biennale w Wenecji z 1956 roku dostrzegali nowe, wielowątkowe tendencje w sztuce abstrakcyjnej oraz stopniowe zwiększanie wpływów amerykańskich[20]. Jako jeden z pierwszych przeciwników abstrakcji w jej odmianie taszystowskiej wystąpił w kraju – sprzyjający od dawna i konsekwentnie jej nurtowi geometrycznemu, intelektualnemu – Julian Przyboś, dla którego taszyści, których pogardliwie nazywał „plamkarzami", hołdowali formule wtórnej, chaotycznej, która mając genezę w darzonym przez Przybosia niechęcią surrealizmie, była, zdaniem krytyka, „zaprzeczeniem wszelkich zasad kompozycyjnych"[21]. Od 1957 roku coraz częściej wyjeżdżano na Zachód, a krytyka mogła stale obserwować sztukę zachodnią, przybliżając jej pojęcia i dążenia. Lecz spektrum obserwacji sztuki obcej

[14] J. Ćwiertnia, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 11, s. 8.

[15] W. Borowski, J. Ludwiński, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów w sztuce i kilku sprawach z nim związanych*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 21, s. 4.

[16] D. Kartun, *O malarstwie abstrakcyjnym. Korespondencja własna z Londynu*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 22, s. 8; J. Lenica, *Podróże kształcą*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 51/52, s. 10; J. Woźniakowski, *Z prasy zachodnioeuropejskiej,* „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 1 i 2, s. 155; tenże, *Z prasy zachodnioeuropejskiej,* „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 5 i 6, s 155; tenże, *Z prasy zachodnioeuropejskiej*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 2, s. 106.

[17] T. Kantor, *O aktualnym malarstwie francuskim*, „Życie Literackie" 1955, nr 47, s. 3.

[18] Zob. P. Piotrowski, *Filozofia gestu*, [w:] *Sztuka polska po 1945 r.*, Materiały Sesji SHS, Warszawa 1987, s. 243 i nn.

[19] Np. A. Osęka, *Jaremianka, taszyzm, Kantor*, [w:] tegoż, *Poddanie Arsenału*, Warszawa 1971, s. 16–35 [pierwodruk: „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 51–52]. Zob. też: M. Porębski, *Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po Prostu"*, „Po Prostu" 1956, nr 52–53.

[20] Np. M. Porębski, *Notatnik 1956*, [w:] tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków–Wrocław 1983, s. 9–17. Informacje o najnowszych dążeniach za granicą dostarczali też krytycy obcy. I tak z perspektywy Londynu dla „Nowej Kultury" pisał Derek Kartun, scenę paryską zaś charakteryzował A. Jouffroy. Zob. D. Kartun, *List z Londynu. Korespondencja własna*, „Nowa Kultura" 1956, nr 9, s. 8; Alain Jouffroy, *Sytuacja młodego malarstwa w Paryżu*, „Kierunki" 1956, nr 30, s. 12.

[21] J. Przyboś, *Nowiny malarskie*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 42, s. 8.

obejmowało niekiedy ujęcia zdystansowane, akcentujące kwestię naśladownictwa[22]. W narastającym sporze o kształt sztuki abstrakcyjnej wzięli udział zarówno krytycy, jak i artyści, a jego punkt kulminacyjny przypadł na rok 1957. Szeroko komentowano wówczas tekst Bohdana Urbanowicza *Wojna u abstrakcjonistów, czyli polemika „gorących" z „zimnymi"*, opublikowany w 1957 roku na łamach „Przeglądu Artystycznego", który odnotowywał spory toczące się wokół sztuki abstrakcyjnej w środowiskach artystycznego Paryża[23]. Niezmiennie niechętny taszyzmowi Przyboś po wizycie w Paryżu w 1957 roku utwierdził się jeszcze w swoim stanowisku, dostrzegając zarazem różne odmiany abstrakcji, jak też wyraźną obecność w malarstwie paryskim nurtu figuralnego[24]. W sytuacji dominacji obrazów taszystowskich podczas II Wystawy Sztuki Nowoczesnej rozgorzał spór pomiędzy Przybosiem a Porębskim[25]. W obronie „gorącej abstrakcji" stanął wówczas Kantor w głośnym artykule *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*[26]. Z kolei z perspektywy emigracyjnej (słabo jednak widocznej w kraju z powodu cenzury) tendencje abstrakcyjne w sztuce polskiej, które na łamach paryskiej „Kultury" incydentalnie komentował Józef Czapski, wyglądały na zapóźnione. W jednym z tekstów z 1958 roku pisał: „[...] jeżeli Polska przeżywa dziś miodowe lata abstrakcjonizmu (jakże przyczyniły się do tego tępe lata socrealizmu), to tu, we Francji, prąd ten, który rozlał się po całym świecie tysiącem potoków, jest na wykończeniu"[27].

Jednak na kształt sztuki nowoczesnej w Polsce miały wpływ w tym czasie nie tylko dążenia do „nadrobienia zaległości", ale istotne znaczenie odegrały też komponenty rodzime. W drugiej połowie lat 50. język krytyki artystycznej w kraju wzbogacił się o nowe pojęcia – „metafora plastyczna", „struktura/strukturalizm". Oba były stosowane w odniesieniu do sztuki nowoczesnej w sensie wartościującym, jako swoiste kryteria oceny. Pojęcia te weszły do języka krytyki w ślad za praktyką artystyczną, w obu przypadkach reprezentując na rodzimym gruncie oryginalne koncepty sztuki.

Pojęcie „metafora plastyczna", propagowane przez Stażewskiego już w końcu lat 40., a także znane z cyklu płócien Tadeusza Kantora z przełomu lat 40. i 50. zatytułowanych *Obrazy metaforyczne*, w 1955 roku znalazło miejsce w programie Grupy 55, jako jeden z postulatów sztuki nowoczesnej, a także – za sprawą Dłubaka – w teorii fotografii[28].

Dzięki takim krytykom, jak: Marcin Czerwiński, Urszula Czartoryska, Janusz Bogucki, Aleksander Wojciechowski, Jacek Woźniakowski kategoria metafory wyszła poza ramy epizodycznego programu Grupy 55 i stała się poręcznym słowem kluczem, deszyfrującym kod sztuki nowoczesnej w drugiej połowie lat 50. Termin ten był rozumiany intuicyjnie, oznaczał wówczas tyle co przedstawienie rzeczy, zdarzeń, postaci w sposób wieloznaczny. W dziełach artystów nowoczesnych, szczególnie zaś z pogranicza abstrakcji i figuracji, krytyka dostrzegała zapis niepokojów targających pokoleniem, którego dojrzałość przypadła na lata pierwszego kryzysu systemu totalitarnego, zimnej wojny i groźby zagłady nuklearnej. Wyróżnikiem nurtu metaforycznego stała się charakterystyczna „poetycka" sfera odniesień treściowych, którą Andrzej Osęka, przy okazji podsumowującej ten nurt refleksji o polskiej sztuce nowoczesnej wystawy „Metafory" z 1962 roku, zwięźle i nie bez cienia ironii określił jako „triumf stereotypów dwuznaczności, niesamowitości i tajemnicy" światopoglądowo plasujących się najbliżej egzystencjalizmu[29].

Obecność terminu „strukturalizm", związanego przede wszystkim z metodologią nauk humanistycznych, na gruncie sztuk plastycznych może

[22] Przykładem pierwszego podejścia jest tekst Andrzeja Osęki *Z „Galerie Charpentier" do Zachęty*, „Przegląd Kulturalny" 1958, nr 20 (288); natomiast spojrzenie entuzjastyczne przebija z tekstu Jerzego Ludwińskiego *Plakat salonu klubu „Krzywe Koło" oznajmia: wystawa Jerzego Kujawskiego Paryż*, „Życie Literackie" 1957, nr 25.

[23] B. Urbanowicz, *Wojna u abstrakcjonistów, czyli polemika „gorących" z „zimnymi"*, „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 5, s. 3–5.

[24] J. Przyboś, *Maj malarski w Paryżu, czyli owies i ryż*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 27, s. 1.

[25] Tenże, *Sztuka abstrakcyjna jak z niej wyjść?*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 45, s. 5; M. Porębski, *Jak nie wychodzić? (Uwagi polemiczne)*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 46, s 6.

[26] T. Kantor, *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie" 1957, nr 50 (dodatek „Plastyka", nr 16), s. 6.

[27] J. Czapski, *Czy należy zabić Buffeta?*, [w:] tegoż, *Patrząc*, Kraków 1983, s. 229.

[28] W manifeście tej grupy (kwiecień 1956) metaforyczność pojawiła się jako postulat artystyczny: „Użycie współczesnych środków formalnych przez artystę chcącego wypowiadać konkretne i kontrolowane treści stawia go przed zagadnieniem metafory plastycznej. W ten sposób metafora staje się podstawowym problemem współczesnej plastyki, a dotychczasowe eksperymenty dotyczące wizualnej strony przedmiotów zastąpione być muszą poszukiwaniem plastycznej metaforyki". Podaję za: *Galeria Krzywe Koło* [katalog wystawy retrospektywnej], Muzeum Narodowe, Warszawa 1990, s. 63; Z. Dłubak, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia" 1957, nr 1; zob. też U. Czartoryska, *Krok w nowoczesność*, „Fotografia" 1957, nr 1.

[29] A. Osęka, *Metafory*, [w:] tegoż, *Poddanie Arsenału...*, s. 168.

dziwić. Jednak pod koniec lat 50. w dyskusjach o „nowoczesności" określenie to było wręcz nadużywane. W jednym z pierwszych artykułów, gdzie zastosowano ten termin, w tekście Mieczysława Porębskiego *Iluzja. Przypadek. Struktura* z roku 1957, słowo „struktura" miało znaczenie kluczowe[30]. Tekst – napisany w odniesieniu do malarstwa Tadeusza Kantora, zainspirowanego informelem – był rodzajem manifestu nowej postawy artystycznej krakowskiego artysty i określeniem kierunku przemian w sztuce po lekcji taszyzmu. Zawierał zarazem liczne odniesienia do założeń teoretycznych Porębskiego z czasów I Wystawy Sztuki Nowoczesnej[31]. Kontynuację sztuki przedstawiającej Porębski widział w takich mediach, jak: fotografia, telewizja i film. Natomiast nowe malarstwo, uwolnione od zadań mimetycznych, mogło – zdaniem autora – rozwijać się samodzielnie, a jego celem miało być tworzenie struktur. „Struktura nie jest istnieniem autonomicznym – istnieniem minerałów geologicznych, żywych tkanek i soków w organizmie, pni drzewnych, listowia, mchów i korzeni, ścieżek wydeptanych przez zwierzynę w gęstwinie leśnej. Struktura jest istnieniem z naszej woli i przy naszym udziale" – pisał Porębski[32]. Obraz miał być pozbawiony iluzji, a element przypadku w malarstwie miał być przezwyciężony, aby objawiła się struktura – „ściana realności", „obraz podporządkowany materii".

Sama forma tekstu miała postać nietypową, został skomponowany z bloków tekstowych o zróżnicowanej typografii i zmiennym rozmieszczeniu fragmentów tekstu. W swej postaci wizualnej tekst miał być odpowiednikiem eksperymentalnych dążeń plastycznych. Wpisywał się zarazem w tradycję nowatorskich rozwiązań kompozycji graficznej i typografii charakterystycznych dla literatury manifestów artystycznych, której źródła sięgały czasów historycznej awangardy, wypływając z poezji wizualnej Guillaume'a Apollinaire'a czy rewolucyjnych propozycji typograficzno-kompozycyjnych El Lissitzkiego.

Termin „struktura" w odniesieniu do malarstwa był niekiedy przedmiotem gorących polemik krytyków. Temperaturę tych sporów dobrze obrazuje dyskusja w „Nowej Kulturze" z 1958 roku, która toczyła się pomiędzy Alfredem Ligockim a Julianem Przybosiem. Pierwszy – w ślad za Porębskim – pisał następująco: „Istotą sztuk plastycznych jest tworzenie niezależnych od natury struktur wizualnych"[33]. Dla Przybosia takie postawienie sprawy było dalece niejasne. Pisał: „Od »struktur malarskich« aż się roi w artykułach naszych recenzentów. Nie mówią już oni o świetle i barwie, kompozycji i fakturze, nic już nie jest ważne – tylko »struktura«"[34].

Pojęcie „struktura" było dyskutowane w różnych środowiskach sztuki nowoczesnej. Zarówno wśród krakowskich „nowoczesnych", jak też w kręgu Galerii Krzywe Koło i łódzkich spadkobierców Strzemińskiego. Termin „struktura" stał się też ważnym punktem odniesienia dla przedstawicieli Grupy „Zamek" (wyrazem tego był między innymi tytuł pisma „Struktury", redagowanego przez Jerzego Ludwińskiego).

W ujęciu krytyków „Struktur" (szczególnie Ludwińskiego, Mariusza Tchorka i Wiesława Borowskiego) w nowoczesnym dziele artysta dążył do eliminacji iluzji na rzecz eksponowania realnej materii wraz z jej jakościami przestrzennymi wynikającymi z reliefowej, ziarnistej, chropowatej struktury. Redukując efekt iluzji, artysta wydobywał zarazem zróżnicowaną i niejednoznaczną jakość powierzchni, upostaciowaną rozmaitymi „stanami" materii – jej rozwarstwieniem, dynamizacją i pozornie bezkształtną konsystencją. Dla Ludwińskiego materia obrazów strukturalnych niosła w sobie potencjał, rozciągający się pomiędzy biegunami zastygłych stanów dynamicznej magmy, po ziarniste, „niemal unistyczne", ujednolicone płaszczyzny barwne. W ten sposób dzieło strukturalne przybierało postać przedmiotową, samoistną wobec przedmiotów rzeczywistych, jak też niosącą nowe możliwości w przestrzeni ekspozycyjnej. Niejednokrotnie, w zależności od jakości materii i biomorficznych kształtów, dzieło ewokowało skojarzenia organiczne, cielesne, przypominając twory naturalne. Między innymi z powodu rozwiniętych na tym gruncie wielotorowych kierunków eksperymentu formalnego i towarzyszącego im żywego namysłu krytycznego, z perspektywy lat 80. Mieczysław Porębski uznał „strukturalizm" za rodzimy odpowiednik zachodniego malarstwa informel i zaliczył do najistotniejszych zdobyczy polskiej sztuki nowoczesnej[35].

Pod koniec lat 50. krytyka artystyczna związana z nowoczesnością osiągnęła wyjątkowy rozmach. Na łamach redagowanego przez Wojciechowskie-

[30] M. Porębski, *Iluzja. Przypadek. Struktura*, „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 1, s. 19–37.

[31] Zob. P. Juszkiewicz, *Powrót do innej przyszłości. Zmiana koncepcji obrazu w myśli Mieczysława Porębskiego (1948, 1957)*, „Rocznik Historii Sztuki" 2013, t. XXXVIII, s. 52.

[32] M. Porębski, *Iluzja...*, s. 33.

[33] A. Ligocki, *Co się stało z plastyką?*, „Nowa Kultura" 1958, nr 21, s. 3 i 7.

[34] J. Przyboś, *Materii pomieszanie*, „Nowa Kultura" 1958, nr 26, s. 4.

[35] M. Porębski, *Podsumowanie*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1984*, Warszawa 1987, s. 386–387.

go „Przeglądu Artystycznego" nie tylko relacjonowano wydarzenia z kraju i zza granicy, ale także w licznych tekstach poświęconych poszczególnym artystom nowoczesnym krytycy starali się wypracować model pisarstwa oparty na gruntownej analizie formalnej i empatii, dążyli do nasycenia opisu ładunkiem emocji i poszukiwali w języku swoistej korespondencji z ekspresją sztuki, posługując się, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki metaforycznej i abstrakcyjnej, językiem aluzyjnym[36].

W owym czasie obok „Przeglądu Artystycznego" ważnymi forami dyskusji wokół sztuki nowoczesnej, a szczególnie wokół jej postaci radykalnych i eksperymentalnych, były krakowskie pismo „Plastyka" (dodatek do „Życia Literackiego"), redagowane przez Janusza Boguckiego, oraz wspomniane lubelskie „Struktury" (dodatek do „Kameny"). Profil „Plastyki" kształtowali młodzi krytycy, obok Boguckiego, Ludwińskiego i Borowskiego, także Jerzy Madeyski i Maciej Gutowski[37]. W dyskusjach krytycznych zabierali też głos artyści: Tadeusz Kantor, Marian Bogusz, Jerzy Tchórzewski, Bogusław Szwacz. Krytyków, szczególnie Ludwińskiego, interesowały najnowsze dążenia w sztuce, które obszernie omawiano przy okazji II Wystawy Sztuki Nowoczesnej z 1957 roku. W doniesieniach ze świata dominował Paryż (korespondencje nadsyłał Aleksander Henisz). Dzięki nawiązaniu kontaktów z paryskim ruchem postsurrealizmu Phases analizie zostało poddane także dziedzictwo surrealizmu w jego najnowszych, międzynarodowych przejawach[38]. Samemu Boguckiemu towarzyszyło przekonanie o wiodącej roli krakowskiego środowiska artystów nowoczesnych, stąd szczególnie wiele miejsca poświęcano Grupie Krakowskiej i wydarzeniom w Galerii Krzysztofory. Dyskusje o nowoczesności nie ograniczały się do malarstwa, ale dotyczyły też architektury, fotografii i wzornictwa, ponadto twórczości prymitywistów i szkolnictwa artystycznego.

Podobnie progresywny (i pokrewny wobec „Plastyki") charakter miały „Struktury"[39]. W składzie redakcji, obok Ludwińskiego, znaleźli się Wiesław Borowski oraz, debiutujące na łamach pisma, Urszula Czartoryska i Hanna Ptaszkowska. Pismo propagowało sztukę współczesną, progresywną. Podejmowano tematykę malarstwa informel, malarstwa materii, sztuki strukturalnej. Na łamach „Struktur" debiutował także Mariusz Tchorek, publikując teoretyzujący artykuł dotyczący przemian w sztuce abstrakcyjnej w kontekście poszukiwań artystycznych lubelskiej Grupy „Zamek"[40].

Na przełomie lat 50. i 60. pojawiły się teksty krytyki ujmujące syntetycznie przemiany sztuki nowoczesnej, pisane z perspektywy historycznej. Tym samym, dzięki takim autorom, jak Irena Jakimowicz czy Aleksander Wojciechowski, rozwinął się swoisty historyzm dyskursu krytycznego[41]. Zarazem pod koniec lat 50. dynamika sztuki nowoczesnej została wyhamowana przez ingerencję władzy, czego przejawem były likwidacje redakcji pism opowiadających się za eksperymentalnymi formami sztuki nowoczesnej, najpierw „Plastyki", potem redagowanego przez Wojciechowskiego „Przeglądu Artystycznego", w końcu także „Struktur". Innym wydarzeniem potwierdzającym zmianę nastawienia władzy wobec najnowszych dążeń w sztuce było zamknięcie jesienią 1959 roku zdominowanej przez tendencje abstrakcyjne III Wystawy Sztuki Nowoczesnej, pomimo pozytywnego oddźwięku krytyki. Jacek Sempoliński uzasadniał wartość prezentacyjną wystawy, panoramiczny, szeroki przegląd odmian abstrakcji rozwijanej w kraju zarówno przez uczniów kolorystów, takich jak Zbigniew Tymoszewski czy Tadeusz Dominik, jak też obecnej poprzez „zdobycze ostatniego dziesięciolecia, taszyzm i tak zwaną abstrakcję

[36] Np. A. Wojciechowski *(O Brzozowskim)*, „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 3, s. 3–22. Z perspektywy czasu Wojciechowski określił ten nurt w historii powojennej krytyki artystycznej w Polsce mianem krytyki poetyckiej, sytuując go w tradycji XIX-wiecznej tzw. krytyki poetów, szczególnie francuskiej. Zob. tenże, *„Przegląd Artystyczny" w latach 1957–1960*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, s. 394.

[37] „Plastyka" ukazywała się od 12 maja 1957 roku do 26 lipca 1959 roku, wydano 34 numery pisma.

[38] W 1959 roku w Polsce pokazano wystawę artystów ruchu Phases w Krakowie (Galeria Krzysztofory). Wśród krytyków piszących o wystawie znaleźli się m.in.: P. Skrzynecki, *Phases*, „Echo Krakowa" 1959, z 24 VII, s. 3–4; M. Gutowski, *Grupa Phases i obrazy w Krzysztoforach*, „Dziennik Polski" 1959, nr 170, s. 4, 8; J. Ludwiński, *Phases i odstępstwa*, „Kamena" (dodatek „Struktury") 1959, nr 4, s. 7; J. Bogucki, *Wernisaż wystawy Phases i message André Bretona*, „Życie Literackie" (dodatek „Plastyka" nr 34) 1959, nr 392, s. 5; J. Woźniakowski, *26 lipca. Phases*, [w:] tegoż, *Co się dzieje ze sztuką?*, Warszawa 1974.

[39] Większość z 11 numerów pisma ukazała się w 1959 roku.

[40] M. Tchorek, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru*, I – „Kamena" 1959, nr 11, dodatek „Struktury" nr 2, s. 5–7; II – „Kamena" 1959, nr 13–4, dodatek „Struktury" nr 3, s. 8–9.

[41] W numerze 1. „Przeglądu Artystycznego" z 1958 roku Irena Jakimowicz opublikowała kronikę polskiej sztuki nowoczesnej (*Kronika polskiej awangardy 1912–1957*). W numerze 4–5 z 1958 roku Aleksander Wojciechowski opublikował obszerne omówienie *Młoda plastyka polska 1945–1957*.

bezforemną", w malarstwie między innymi Jerzego Tchórzewskiego i Alfreda Lenicy, po poszukiwania z pogranicza abstrakcji i figuracji, najbardziej wyraziste w malarstwie Jana Lebensteina[42].

Na początku następnej dekady główny ciężar dyskusji o sztuce nowoczesnej przeniósł się na łamy „Współczesności". W latach 1959–1967 z pismem stale współpracował Jerzy Stajuda, który wykształcił własny opiniotwórczy styl pisania o sztuce. Szczególna wartość tekstów krytyka płynęła z jego praktyki malarskiej oraz znajomości i uprawiania muzyki, co nadawało jego erudycyjnym i często pełnym dygresji komentarzom cechy unikatowego spojrzenia na najnowsze dążenia w sztuce polskiej w szerokiej perspektywie porównawczej. Do problemu abstrakcji odnosił się wielokrotnie, zarówno w tekstach omawiających zjawisko ogólnie, jak też pisząc o twórczości wybranych artystów, takich jak Rajmund Ziemski czy Stefan Gierowski, w końcu – obserwując poszukiwania młodego pokolenia, debiutującego pod koniec lat 50.[43] U progu nowej dekady Stajuda interesująco omawiał dążenia w abstrakcyjnym malarstwie krakowskim, które określił mianem malarstwa „konkretnego". Krytyk analizował efekty obrazów tworzonych z „materii znalezionych" – gotowych, niemalarskich tworzyw, które można było odnaleźć w ówczesnych kompozycjach Adama Marczyńskiego, Tadeusza Kantora, Mariana Warzechy, Teresy Rudowicz, Zdzisława Beksińskiego i malarzy z tak zwanej Grupy Nowohuckiej, których twórczość stanowiła odrębną propozycję sztuki abstrakcyjnej i zarazem ostatnią fazę recepcji informelu w kraju. Otwarty stosunek Stajudy do nurtu abstrakcji „konkretnej", rozwijającej koncepcję strukturalizmu, równoważyła ambiwalentna postawa Osęki, który widział w „peinture de la matière" zapowiedź nowej fali eksperymentów, podobnej do – jak to określił – „wielkiej awantury taszyzmu", którą było można obserwować kilka lat wcześniej[44]. Niemniej w artykule *Rzeczy i znaki* – swoistym credo upodobań estetycznych Osęki w tym czasie – rozwinął on krytykę wcześniejszych dążeń w sztuce abstrakcyjnej, przy jednoczesnej pochwale przedmiotowości zakorzenionej w sztuce XX wieku – od przedmiotu surrealistycznego, kolażu i asamblażu, po art brut i malarstwo materii, upatrując w tym ostatnim nurcie najbardziej aktualną postać sztuki nowoczesnej[45].

W dyskusji krytyki artystycznej na początku lat 60. pojawił się problem wyjścia z kryzysu abstrakcji. Rozwijali go liczni krytycy na łamach „Współczesności", obserwując przeobrażenia w sztuce zmierzające w stronę zainteresowania figurą i przedmiotem. Na przykład Barbara Majewska w artykule *Przemiany*, poświęconym wystawie Władysława Hasiora, zaprezentowanej w „Salonie Współczesności" wiosną 1961 roku, pisała o tendencji odchodzenia od abstrakcji na rzecz przedmiotowości[46]. Jesienią 1962 roku Osęka, choć nadal widział w malarstwie materii i sztuce przedmiotu punkt kulminacyjny nowoczesności, równocześnie dostrzegał symptomy wyczerpania jej potencjału. „Sytuacja, jaka wykrystalizowała się obecnie w polskiej plastyce – diagnozował – nosi wiele znamion kryzysu"[47]. Nowoczesność, traktowana dotąd jako kategoria nadrzędna, okazała się – zdaniem krytyka – „wytworzonym wspólnym wysiłkiem" mitem. Kontrowersyjna i wzbudzająca głosy polemiki teza Osęki o wypaleniu się „pola symbolicznego" nowoczesności postawiona została w kontekście, sygnalizowanej przez część krytyki, stagnacji i braku nowych, nośnych propozycji artystycznych, zwłaszcza ze strony młodego pokolenia artystów. W tym „okresie przejścia", do którego pewne ożywienie wniosła wspomniana wystawa „Metafory", krytyka z jednej strony podsumowywała dorobek „nowoczesnych", z drugiej – oczekiwała na zmianę paradygmatu.

W pewnym stopniu nadzieje te spełniły dopiero nowe zjawiska w sztuce polskiej ujawnione w pełni w połowie dekady. Na zmianę dążeń w sztuce miały wpływ nowe formy organizacji życia artystycznego, szczególnie plenery i sympozja

[42] Np. J. Sempoliński, *Wystawa na dobrym poziomie*, [w:] tegoż, *Władztwo i służba*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2001, s. 211–213 (pierwodruk „Przegląd Kulturalny" 1959, nr 40).

[43] J. Stajuda, *O takim samym malarstwie, jak każde inne*, [w:] *O obrazach i innych takich*, red. J. Gola, Warszawa 2000, s. 37–38 (pierwodruk „Współczesność" 1959, nr 22, s. 10); tenże, *Nowe obrazy Rajmunda Ziemskiego*, [w:] *O obrazach...*, s. 39–40 (pierwodruk „Współczesność" 1959, nr 24, s. 11); tenże, *Gierowski (w związku z „Konfrontacjami 60")*, [w:] *O obrazach...*, s. 70–72 (pierwodruk „Współczesność" 1960, nr 20, s. 10); tenże, *Notatki z krakowskich pracowni*, [w:] *O obrazach...*, s. 81–84 (pierwodruk „Współczesność" 1961, nr 2, s. 8) i in.

[44] A. Osęka, *Igły i nici*, [w:] tegoż, *Poddanie Arsenału...*, s. 106–108 (pierwodruk „Przegląd Kulturalny" 1959, nr 40).

[45] Tenże, *Rzeczy i znaki*, [w:] tegoż, *Poddanie Arsenału...*, s. 85–89 (pierwodruk „Współczesność" 1961, nr 20).

[46] B. Majewska, *Przemiany*, „Współczesność" 1961, nr 6, s. 9.

[47] A. Osęka, *Błogosławiony kryzys*, [w:] tegoż, *Poddanie Arsenału...*, s. 155 (pierwodruk „Przegląd Kulturalny" 1962, nr 37).

integrujące nowoczesnych artystów i krytyków. Podczas Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w roku 1965 wyraźnie ujawniły się zainteresowania nowoczesnych artystów nowymi postaciami abstrakcji geometrycznej, sztuką optyczną i kinetyczną. Sama krytyka prezentowała najnowsze dążenia w sztuce światowej, takie jak pop-art i happening, o których na łamach „Współczesności" w 1965 roku pisała między innymi Urszula Czartoryska[48]. W 1966 roku krytyka szeroko omawiała Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach, widząc w tym wydarzeniu moment wyjścia z impasu. Do głosu doszło też młodsze pokolenie krytyków, wprowadzające nowe propozycje teoretyczne. Podczas puławskiego Sympozjum Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska i Mariusz Tchorek ogłosili „Wprowadzenie do Ogólnej Teorii Miejsca" – nową koncepcję galerii sztuki, zainspirowaną ostatnimi wystąpieniami Kantora – „Wystawą popularną" w Krzysztoforach (1963) i pionierskim na gruncie polski happeningiem „Cricotage" (warszawska kawiarnia TPSP, 1964), którą realizowali w stołecznej galerii Foksal[49]. W 1968 roku na łamach „Współczesności" Hanna Ptaszkowska podjęła krytykę kryterium formalnego przy wartościowaniu sztuki, odwołując się do historii światowej awangardy[50]. W tym samym roku Andrzej Turowski podkreślał odrębność nowych propozycji artystycznych, takich jak działania artystyczne ujawnione w ramach puławskiego sympozjum i inicjatywy galerii Foksal, w których widział „eksplozję poszukiwań własnej, autentycznej i aktualnej postawy, [artystów] pozostających w opozycji do imitatorów pragnących nazywać siebie nowoczesnymi"[51]. W ten sposób sztuka i towarzysząca jej krytyka artystyczna przekroczyły dotychczasowe granice nowoczesności i weszły w obszar rozwiązań neoawangardowych.

[48] U. Czartoryska, *Jestem za artystą, który ginie w oddali w białej czapce, malując znaki drogowe...*, „Współczesność" 1965, nr 7, s. 10–11. W tym samym numerze „Współczesności" w rozmowie z Jerzym Stajudą dominację pop-artu podkreślał Jan Lebenstein. Także Wojciechowski pisał o pop-arcie w korespondencji z Paryża.

[49] Zob. M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006, s. 68 i nn.

[50] H. Ptaszkowska, *Czy jest w Polsce ruch artystyczny?*, „Współczesność" 1968, nr 1, s. 1–8.

[51] A. Turowski, *Drogi do współczesności*, „Współczesność" 1968, nr 4, s. 4, cyt. za: B. Stokłosa, *„Współczesność"*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1992, s. 456.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Blumówna Helena, *Echa pierwszych wystaw w Paryżu*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 1.

Blumówna Helena, *Pierwsza wystawa plastyków*, „Tygodnik Powszechny" 1945, nr 25.

Blumówna Helena, *Wystawa Młodych*, „Przegląd Artystyczny" 1949, nr 1.

Blumówna Helena, *Z Pałacu Sztuki, Wystawa Młodych Plastyków*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 44.

Bogucki Janusz, *Wernisaż wystawy Phases i message André Bretona*, „Życie Literackie" 1959, nr 392 (dodatek „Plastyka" nr 34).

Borowski Wiesław, Ludwiński Jerzy, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów w sztuce i kilku sprawach z nim związanych*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 21.

Czartoryska Urszula, *Jestem za artystą, który ginie w oddali w białej czapce, malując znaki drogowe...*, „Współczesność" 1965, nr 7.

Ćwiertnia Jerzy, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 11.

Dłubak Zbigniew, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia" 1957, nr 1.

Gutowski Maciej, *Grupa Phases i obrazy w Krzysztoforach*, „Dziennik Polski" 1959, nr 170.

Jakimowicz Irena, *Kronika polskiej awangardy 1912–1957*, „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 1.

Kantor Tadeusz, *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie" 1957, nr 50 (dodatek „Plastyka", nr 16).

Kantor Tadeusz, *O aktualnym malarstwie francuskim*, „Życie Literackie" 1955, nr 47.

Kantor Tadeusz, Porębski Mieczysław, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość" 1946, nr 9.

Kartun D., *O malarstwie abstrakcyjnym. Korespondencja własna z Londynu*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 22.

Krajewski Juliusz, *Realizm i abstrakcja*, „Kuźnica" 1947, nr 26.

Lenica Jan, *Podróże kształcą*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 51/52.

Ligocki Alfred, *Co się stało z plastyką?*, „Nowa Kultura" 1958, nr 21.

Ludwiński Jerzy, *Phases i odstępstwa*, „Kamena" 1959, nr 4 (dodatek „Struktury").

Ludwiński Jerzy, *Plakat salonu klubu „Krzywe Koło" oznajmia: wystawa Jerzego Kujawskiego Paryż*, „Życie Literackie" 1957, nr 25.

Majewska Barbara, *Przemiany*, „Współczesność" 1961, nr 6.

Miłosz Czesław, *Abstrakcja i poszukiwania*, „Odrodzenie" 1947, nr 7.

Morawski Stefan, *Dwa oblicza kultury burżuazyjnej w USA*, „Przegląd Artystyczny" 1953, nr 3.

Osęka Andrzej, *Błogosławiony kryzys*, „Przegląd Kulturalny" 1962, nr 37.

Osęka Andrzej, *Igły i nici*, „Przegląd Kulturalny" 1959, nr 40.

Osęka Andrzej, *Jaremianka, taszyzm, Kantor*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 51–52.

Osęka Andrzej, *Rzeczy i znaki*, „Współczesność" 1961, nr 20.

Osęka Andrzej, *Z „Galerie Charpentier" do Zachęty*, „Przegląd Kulturalny" 1958, nr 20 (288).

Porębski Mieczysław, *Iluzja. Przypadek. Struktura*, „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 1.

Porębski Mieczysław, *Jak nie wychodzić? (Uwagi polemiczne)*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 46.

Porębski Mieczysław, *Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu"*, „Po Prostu" 1956, nr 52–53.

Porębski Mieczysław, *O nową ideologię w malarstwie,* „Kuźnica" 1946, nr 4.
Przyboś Julian, *Maj malarski w Paryżu, czyli owies i ryż,* „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 27.
Przyboś Julian, *Materii pomieszanie*, „Nowa Kultura" 1958, nr 26.
Przyboś Julian, *Nowiny malarskie*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 42.
Przyboś Julian, *Sztuka abstrakcyjna jak z niej wyjść?,* „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 45.
Ptaszkowska Hanna, *Czy jest w Polsce ruch artystyczny?,* „Współczesność" 1968, nr 1.
Sempoliński Jacek, *Wystawa na dobrym poziomie*, „Przegląd Kulturalny" 1959, nr 40.
Stajuda Jerzy, *Gierowski (w związku z „Konfrontacjami 60")*, „Współczesność" 1960, nr 20.
Stajuda Jerzy, *Notatki z krakowskich pracowni* „Współczesność" 1961, nr 2.
Stajuda Jerzy, *Nowe obrazy Rajmunda Ziemskiego,* „Współczesność" 1959, nr 24.
Stajuda Jerzy, *O takim samym malarstwie, jak każde inne*, „Współczesność" 1959, nr 22.
Stażewski Henryk, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica" 1948, nr 7.
Tchorek Mariusz, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru*, „Struktury" 1959, nr 2 i nr 3 (dodatek do „Kameny").
Turowski Andrzej, *Drogi do współczesności*, „Współczesność" 1968, nr 4.
Urbanowicz Bohdan, *Wojna u abstrakcjonistów, czyli polemika „gorących" z „zimnymi"*, „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 5.
Wojciechowski Aleksander, *Młoda plastyka polska*, „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 4–5.
Wojciechowski Aleksander, *Młoda plastyka polska 1945–1957*, „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 4–5.
Wojciechowski Aleksander, *(O Brzozowskim),* „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 3.
Woźniakowski Jacek, *Z prasy zachodnioeuropejskiej,* „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 1 i 2, nr 5 i 6; 1956, nr 2.
Z zagranicy. Zmierzch malarstwa abstrakcyjnego, „Życie Literackie" 1953, nr 14 i 15.

Opracowania

I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później [katalog wystawy], Galeria Starmach, Kraków 1998.
Galeria Krzywe Koło [katalog wystawy], Muzeum Narodowe, Warszawa 1990.
Howorus-Czajka Magdalena, *Przenikanie idei informelu a prasa polska lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w.*, Gdańsk 2013.
Juszkiewicz Piotr, *Mity, metafora i władza. Krytyka artystyczna w PRL-u – szkic metodologiczny*, [w:] *Sztuka w okresie PRL-u*, red. Tomasz Gryglewicz, Andrzej Szczerski, Kraków 1999.
Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w Nic": polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005.
Juszkiewicz Piotr, *Powrót do innej przyszłości. Zmiana koncepcji obrazu w myśli Mieczysława Porębskiego (1948, 1957)*, „Rocznik Historii Sztuki" 2013, t. XXXVIII.
Kurzac Małgorzata, *Klub Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949). Dyskusje i polemiki na temat nowego modelu sztuki nowoczesnej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki" 2002, t. III.
Lachowski Marcin, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.
Piotrowski Piotr, *Filozofia gestu*, [w:] *Sztuka polska po 1945 r.: Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1987.
Wojciechowski Aleksander, *„Przegląd Artystyczny" w latach 1957–1960*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1945–1960,* red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.

STRESZCZENIE

Problematyka abstrakcji w pierwszych dwóch dekadach po II wojnie światowej poruszana była w ramach szerszej dyskusji o sztuce nowoczesnej. Był to jeden z najbardziej żywo omawianych problemów w sztuce tego czasu, który wzbudzał skrajne emocje krytyki: od afirmacji i uznania po odrzucenie i potępienie. W początkowym okresie modus abstrakcyjny wiązano w rozmaitych aliansach z koncepcjami sztuki ekspresjonistycznej, kubizującej i surrealistycznej, jako element poszukiwania nowego modelu sztuki nowoczesnej, który miał być syntezą dotychczasowej tradycji sztuki modernistycznej. W późniejszym okresie, szczególnie w czasach odwilży, abstrakcję niegeometryczną postrzegano jako formułę autonomiczną, wieńczącą proces przemian sztuki nowoczesnej i równoległą wobec dążeń sztuki światowej.

Dyskusja krytyki artystycznej wokół sztuki nowoczesnej i abstrakcji w tym okresie przebiegała w trzech zasadniczych etapach. Wszystkie powiązane były z rozwijaną w kraju praktyką artystyczną. Pierwszy objął lata 1945–1949. Był to okres formowania postulatów, a zarazem początków krytyki komentującej i wyjaśniającej dążenia sztuki nowoczesnej. Drugi okres, który przypadł na drugą połowę lat 50., po latach realizmu socjalistycznego, był w istocie tryumfem koncepcji sztuki nowoczesnej, szczególnie abstrakcyjnej, korespondującej z nurtami międzynarodowego informelu, a także przyniósł wzmożoną aktywność krytyki sprzyjającej nowym tendencjom w sztuce. Trzeci okres, który objął pierwszą połowę lat 60., odznaczał się, z jednej strony próbami podsumowania przemian sztuki nowoczesnej w Polsce po 1945 roku, z drugiej – charakteryzował się narastaniem poczucia kryzysu, który przyniósł próby poszukiwania „wyjścia z pułapki abstrakcji" i ostatecznie przerodził się w korespondującą z tendencjami światowymi nową falę aktywności krytyki i artystów związanych z dążeniami neoawangardowymi.

Słowa klucze: sztuka abstrakcyjna, krytyka artystyczna, sztuka polska po 1945 roku, informel, taszyzm, metaforyczne malarstwo, materii malarstwo, strukturalizm

SUMMARY

Art Criticism and Ungeometrical Abstraction, 1945–1965

During the first two decades after the Second World War, the problem of abstraction was examined in the context of a wider debate about modern art. It was one of the most vividly discussed issues that sparked extreme emotions among critics: from affirmation and recognition up to rejection and disapproval. At the beginning, the abstract modus was connected through various alliances with conceptions of expressionism, cubism and surrealism as an element of finding a new model of modern art that was supposed to be a synthesis of the hitherto tradition of modernism. Subsequently, especially during the post-Stalinist thaw, the ungeometrical abstraction was perceived as an autonomous formula that finished the process of changes in modern art and was parallel to the aims of world art.

The discussion of the art criticism about the modern art and abstraction in that period can be divided into three basic parts. All of them were closely connected to the artistic practice that had been developing in Poland. The first period, 1945–1949, was a time of forming postulates and beginnings of the criticism commenting on and explaining the aims of modern art. The second part, that can be assigned to the second half of the 1950s, after the period of socialist realism, was essentially a triumph of the conception of modern art (especially the abstract one) that corresponded with the trends of international *informalism* and intensified the activity of criticism supporting new tendencies in art. The third period, lasting during the first part of the 1960s, could be characterised by, on one hand, trials of summarising the changes of modern art in Poland after 1945, and on the other – a rise of a sense of crisis that started the efforts to find "an exit from the trap of abstraction". Eventually, it transformed into a new wave of activity of critics and artists connected with neo-avant-garde, that corresponded with the world tendencies.

Key words: abstract art, art criticism, Polish art after 1945, informalism, tachisme, metaphorical painting, painting of matter, structuralism

Kamila Leśniak
Uniwersytet Warszawski

Krytyka fotograficzna 1945–1970

W okresie powojennym w krytyce fotograficznej kontynuowano wątki podejmowane przed rokiem 1939. Dwa zasadnicze wówczas nurty refleksji nad medium, związany z piktorializmem, reprezentowany przede wszystkim przez Jana Bułhaka, a także środowiska fotografów lwowskich i poznańskich, oraz „nowoczesny", „postępowy", ściśle związany z recepcją Nowej Rzeczowości, były widoczne przede wszystkim w pierwszych latach po zakończeniu wojny. Jednak zasadniczym punktem odniesienia stał się okres realizmu socjalistycznego, którego doktryna, chociaż na polu fotografii okazała się trudna do precyzyjnego zdefiniowania, wpłynęła na określone zjawiska, dostrzegalne już wcześniej w ramach wspomnianych tendencji. Trzy pierwsze powojenne dekady były zatem wypełnione, z jednej strony, przepracowywaniem dotychczasowego sposobu pojmowania medium, a z drugiej strony zmaganiem się krytyków ze schedą po socrealizmie (w wymiarze formalnym i treściowym obrazu fotograficznego).

*

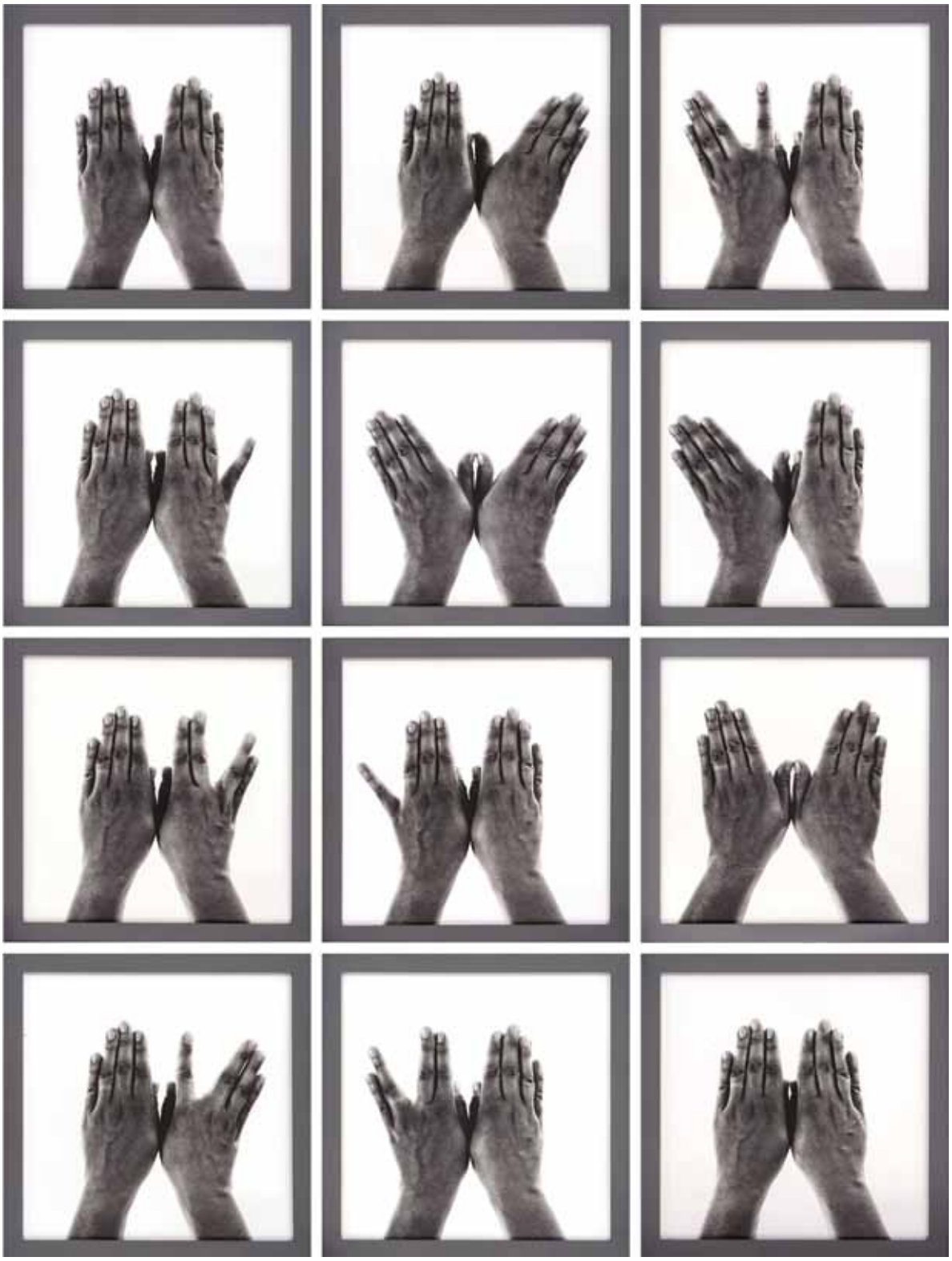
Historię krytyki fotograficznej lat 1945–1970 w Polsce podzielić można na cztery okresy. Pierwszy obejmuje lata 1945–1949, kiedy miała miejsce dynamiczna odbudowa środowiska fotograficznego po 1945 roku – między innymi powstał Związek Polskich Artystów Fotografików (1947) oraz pierwsze po wojnie czasopismo fotograficzne, poznański „Świat Fotografii" (wydawany od 1946 roku). Drugi okres określiło wprowadzenie oraz zniesienie doktryny realizmu socjalistycznego (1949–1954), natomiast trzeci przypadł na lata 1954–1960, kiedy miał miejsce najbardziej intensywny proces poszukiwania nowych sposobów obrazowania oraz adekwatnego dla nich języka opisu. Czas ten można określić mianem formowania się paradygmatu „nowoczesności" w polskiej fotografii. Czwarty etap, lata 1960–1970, charakteryzowało ponowne zbliżanie się fotografii do działań z dziedziny sztuk plastycznych, a jednocześnie pogłębiona refleksja nad medium fotograficznym, która była związana z rosnącym zainteresowaniem praktykami o charakterze intermedialnym i konceptualnym[1].

Najważniejszym problemem krytyki fotograficznej omawianego okresu był stosunek fotografii do sztuk plastycznych. Dotykał on wielu innych kwestii, takich jak natura medium, jego funkcja czy specyficzne środki wyrazu. Na przestrzeni lat można zaobserwować zarówno coraz bardziej wyraźne akcentowanie autonomii fotografii, jak i ustanawianie nowych relacji pomiędzy tym medium a sztukami plastycznymi. Postrzeganie fotografii w relacji do sztuk plastycznych stanowiło potwierdzenie trwałości sięgającego XIX wieku modernistycznego sporu o to, czy fotografia powinna być traktowana jako jedna ze sztuk pięknych[2]. Jak już wspomniałam, w latach 1946–1949 kontynuowana była dyskusja tocząca się w okresie międzywojennym, w której brali udział, z jednej strony, zwolennicy fotografii piktorialnej, opartej na naśladowaniu malarstwa i grafiki za pomocą tak zwanych technik szlachetnych, a z drugiej – propagatorzy nowatorskich tendencji z kręgu Nowej Rzeczowości, opartych przede wszystkim na dowartościowaniu zapisu dokumentalnego (tak zwana fotografia czysta) oraz swobodzie operowania kadrem (skróty perspektywiczne, geometryzacja). W pierwszych latach powojennych obowiązującym punktem odniesienia dla praktyki fotograficznej była zwłaszcza postpiktorialna koncepcja „fotografii ojczystej" Jana Bułhaka, wciąż aktywnego fotografa i teoretyka (zmarł w 1950 roku). Koncepcja ta dowartościowywała fotografię dokumentalną w jej aspekcie informacyjnym (krajoznawstwo), ale jednocześnie skłaniała twórców do pewnej idealizacji otaczającej rzeczywistości, jej „artystycznego opracowywania", które pomogłoby w ujawnieniu nastroju chwili, ulotnej emocji[3]. W pierwszych latach powojennych licz-

[1] W tym miejscu należy dodać, że każdy z wyodrębnionych etapów ma swoją dynamikę, można mówić np. o schyłku „nowoczesności", fazach realizmu socjalistycznego.

[2] Na polskim gruncie owe refleksje zostały zebrane w książce Alfreda Ligockiego zatytułowanej *Fotografia i sztuka* (wydana w 1961). Do tej samej debaty, choć w odmienny sposób, nawiązywała również pozycja *Przygody plastyczne fotografii* (1965) Urszuli Czartoryskiej. Obie książki, napisane przez czołowych krytyków fotografii omawianego okresu, stanowią jedne z najważniejszych publikacji fotograficznych o charakterze teoretyczno-porządkującym, jakie zostały wydane w okresie powojennym.

[3] Popularność tej tendencji wyraźna była również w okresie socrealizmu, książka *Fotografia ojczysta* ukazała się bowiem już po śmierci Bułhaka, w 1951 roku.



Zbigniew Dłubak, *Gestykulacje*, 1970–1975. Zbiory Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

ne głosy krytyków starszego pokolenia, takich jak Jan Sunderland[4], zdecydowanie dominowały nad wypowiedziami krytyków młodych, świadomych aktualnych dokonań artystycznych i fotograficznych na Zachodzie oraz chcących je rozwijać w rodzimych warunkach; wśród takich, nielicznych, postaci wyróżniał się Zbigniew Dłubak. Za jego sprawą w 1948 roku na łamach „Świata Fotografii" podniesiony został problem realizmu w fotografii, przy czym Dłubak pojęcie to definiował na podstawie dokonań awangardy (formizm, surrealizm). Zwrócił uwagę na impas, w jakim tkwiła polska fotografia na skutek zapatrzenia w tendencje piktorialne, a także potrzebę połączenia czystego, mechanicznego zapisu z eksperymentami formalnymi; podsumowując swoje rozważania pisał: „Drogi te wytycza właśnie trzecia warstwa istniejąca dziś w plastyce polskiej: poszukiwania młodych plastyków, którzy z powoływaniem się na tradycje formizmu polskiego oraz przez konfrontację swych usiłowań z osiągnięciami nadrealizmu francuskiego – wypracowują własną formę. Jest to zdrowa linia postępu naszej sztuki i fotografika znajdzie możliwość przejścia na te pozycje"[5].

W okresie realizmu socjalistycznego uwaga krytyków skupiała się głównie, podobnie jak w sztukach plastycznych, na propagandowej i społecznej funkcji obrazu, posługiwano się charakterystycznymi dla doktryny pojęciami, takimi jak: realizm, naturalizm, formalizm, powołując się przede wszystkim na radzieckich teoretyków fotografii, na przykład Jurija Jakielczyka[6]. Centralnym pojęciem w ówczesnych wypowiedziach krytycznych stał się realizm, co wiązało się ze zwróceniem szczególnej uwagi na podstawową funkcję medium – zdolność do rejestrowania rzeczywistości. Na fali prób przełożenia doktryny na praktykę twórczą dokonało się zbliżenie fotografii artystycznej i fotografii prasowej; fotografia prasowa oferowała społecznie zaangażowaną treść i jasną, przejrzystą, realistyczną formę, natomiast fotografia artystyczna pozwalała widzieć te cechy jako jakościowo istotne[7].

W 1952 roku zostało zamknięte pismo „Świat Fotografii", a od połowy następnego roku platformą wymiany myśli stał się wydawany w Warszawie miesięcznik „Fotografia", którego redaktorem naczelnym został Zbigniew Dłubak. Po 1954 roku dyskusja wokół relacji fotografii i sztuk plastycznych powróciła ponownie, chociaż dominowali w niej już nie zwolennicy tradycji Bułhaka, ale rzecznicy fotografii nowoczesnej, obok Dłubaka Janusz Bogucki, Alfred Ligocki, nieco później zaś Urszula Czartoryska, Lech Grabowski. Dążenie do uniezależnienia fotografii od wpływu sztuk plastycznych było wówczas wyraźne, a głównym argumentem przemawiającym za uznaniem autonomii fotografii stał się właśnie jej realizm, w okresie stalinowskim zagadnienie kluczowe.

Pojęcie „realizm" stosowano na gruncie krytyki fotograficznej w dwóch ujęciach. W pierwszym chodziło o wspomniane już wskazanie na dystynktywną cechę fotografii, zdolność wiernego odwzorowywania rzeczywistości; według definicji Dłubaka z 1948 roku „realizm fotograficzny – to realizm innego typu, a właśnie wierność i związanie z przedmiotem, który ma tu charakter tworzywa, zmusza do zaniechania wszelkiej sztuczności, bo ta natychmiast demaskuje się. Realizm ten nakazuje opierać się wyłącznie na naturze i unikać wszelkiej narracji"[8]. Drugie rozumienie terminu miało charakter poznawczy, wskazywało na postawę wobec rzeczywistości nacechowaną dążeniem do prawdy, niepozbawione było ponadto zabarwienia ideowego; takie złożone podejście oddają słowa Alfreda Ligockiego, według którego realizm „to taka postawa twórcza, która przyjmując istnienie niezależnej od naszej świadomości i poznawalnej przez nas rzeczywistości obiektywnej, zmierza do rozumowego odnalezienia i odzwierciedlenia w dziele sztuki jej cech istotnych. [...] Ponieważ zasadniczym przedmiotem odbijanym przez sztukę jest człowiek w całokształcie swych stosunków z innymi ludźmi i światem zewnętrznym – realizm w sztuce zmierza do odzwierciedlenia w swych dziełach, jak to określił Engels, »typowego człowieka w typowych warunkach«"[9]. Najczęściej oba rozumienia pojęcia ściśle się splatały. Z tego powodu realizm określał zarówno specyficzne dla fotografii środki wyrazu, utożsamiane z nowoczesną formułą fotografii, jak i wskazywał na funkcję medium, jego rolę ideologiczną oraz społeczną (humanizm, socjalizm).

Postępujące odkrywanie specyficznych cech medium pozwalało również na umocnienie pozycji fotografii w sztukach plastycznych, obok malarstwa

[4] Zob. m.in.: J. Sunderland, *Fotografika – sojuszniczką malarstwa*, „Świat Fotografii" 1948, nr 8, s. 14–15.

[5] Z. Dłubak, *Z rozmyślań o fotografice (II)*, „Świat Fotografii" 1948, nr 11, s. 6.

[6] J. Jakielczyk, *Fotografia jako sztuka plastyczna*, „Świat Fotografii" 1952, nr 31/32, s. 4–5.

[7] J. Gembicki, I. Pawełkowa, *Fotografia w gazecie*, „Prasa Polska" 1953, nr 1, s. 5; J. Roszko, *Fotoreportaż*, „Prasa Polska" 1953, nr 9–10, s. 8–9.

[8] Z. Dłubak, *Z rozmyślań o fotografice (II)*, „Świat Fotografii" 1948, nr 11, s. 6.

[9] A. Ligocki, *O realizmie socjalistycznym w fotografice (I)*, „Fotografia" 1955, nr 9, s. 2.

i grafiki. W takiej sytuacji popularny termin „fotografika", stworzony przez Bułhaka w latach 30. i wskazujący na artystyczność fotografii poprzez jej podległość wobec sztuk plastycznych, zaczął być otwarcie atakowany i negowany, zastąpił go stosowany do dziś termin „fotografia artystyczna"[10].

Konsekwencją dyskusji dotyczących realizmu, a także „otwarcia na Zachód" spowodowanego odwilżą było zainteresowanie popularną na Zachodzie fotografią reportażową (szczególnie francuską fotografią humanistyczną), która wkrótce stała się modelem nowoczesnej twórczości fotograficznej. W krytyce fotograficznej pojawił się termin „artystyczny reportaż", sygnalizujący odmienność od typowej, kojarzącej się z socrealizmem fotografii prasowej, ale jednocześnie będący pokłosiem dokonanego wówczas zbliżenia pomiędzy sferą artystyczną a publicystyczną[11]. Sygnałem tego było przystosowanie wspomnianego pojmowania realizmu do nowej formuły praktyki artystycznej. Lech Grabowski zauważał, że „reportaż to szerokie pojęcie, rozciągnięte nieomal od portretu do pejzażu, mogące całość fotografii pomieścić. To właśnie nawet nie określony kierunek w fotografii, ale ogólna tendencja, sposób jej pojmowania. Praktyka podbudowana ideologią, różną zasadniczo od wszystkich dotychczasowych, żywiołowo zrywającą z malarskim estetyzmem, może czasem nawet zbyt gwałtownie. Jest tu fotografia, prócz nieodzownego dla niej na razie związku z realiami, zaangażowana jeszcze w pokazywanie czegoś, służenie czemuś"[12]. Artystyczny reportaż odpowiadał zarówno postulatowi formalnego nowatorstwa, opartego na specyficznie fotograficznych środkach wyrazu, jak i potrzebie nadania fotografii znaczenia zaangażowanego komentarza rzeczywistości (funkcja społeczna). Urszula Czartoryska podsumowała nowy, postulowany język artystyczny w następujący sposób: „[...] dzięki fotografice rodzi się nowa estetyka – odnalezienie urody i dziwności w elementach rzeczywistości"[13]. Istotnym bodźcem do wykrystalizowania się tej koncepcji był kontakt z dokonaniami fotoreporterów agencji Magnum, przede wszystkim czołowej dla tego środowiska postaci Henriego Cartier-Bressona, a zwłaszcza z amerykańską wystawą „Rodzina człowiecza" Edwarda Steichena (1955; w Polsce prezentowana była na przełomie lat 1959 i 1960), będącą monumentalnym esejem fotograficznym dotyczącym wspólnoty ludzkiej. Na te właśnie wzorce wskazywał Janusz Bogucki, pisząc:

> Główne odmiany sztuki fotograficznej właściwiej naszym czasom najlepiej poznać można, oglądając zagraniczne magazyny ilustrowane oraz wydawnictwa specjalne poświęcone fotografii, które z rzadka prywatną drogą przenikają do naszego kraju. Kilkakrotnie zdarzyło mi się oglądać takie rzeczy. Widziałem np. album Francuza Cartier-Bressona, będący znakomitym dziełem epickim na temat rewolucji chińskiej pod wieloma względami pokrewnym dziełu pisarskiemu Szołochowa. Albo też katalog zorganizowanej przez Amerykanów wystawy „The Family of Man", w której widzę jedną z najcenniejszych manifestacji realizmu i humanizmu w sztuce światowej lat ostatnich[14].

Komentarze krytyczne, dotyczące wspomnianej amerykańskiej wystawy, pojawiające się na przestrzeni lat, odsłaniają zmieniający się stosunek do problemu prawdy i fałszu fotografii, a także jej podatności na manipulację ideologiczną[15]; w 1959 roku Czartoryska pisała:

> Nie sądzę jednak, aby rewelacją mogła być sama idea wystawy – od czasu pierwszych podróży Fenicjan, poprzez wyprawy Marco Polo i ostatnie badania archeologów – wszystko utwierdza nas w przekonaniu, że ludzie należą do jednego gatunku, homo sapiens. Stwierdzenie to jednak w niewielkim tylko stopniu pomaga nam poruszać się w gąszczu indywidualnych i socjalnych problemów naszych czasów, a w każdym razie nie powinno przesłaniać krzywd społecznych i wad natury ludzkiej. Odnoszę wrażenie, że w drugiej połowie dwudziestego wieku wymowa ideowa „Rodziny człowieczej" jest nieco spóźniona, prawie anachroniczna, z całą jej ufnością w uszlachetniający wpływ głoszonych haseł i biblijnych wersetów[16].

Jednak już w 1957 roku pojawiły się głosy poszukujące artystycznych możliwości fotografii poza reportażem. Pojęciem pozwalającym na przekro-

[10] Tenże, *Rozwieść fotografię artystyczną z fotografiką*, „Fotografia" 1958, nr 11, s. 523–527. Można je chociażby porównać ze stanowiskiem amerykańskiego krytyka i historyka fotografii Beaumonta Newhalla. Był on rzecznikiem fotografii czystej i zagorzałym krytykiem piktorializmu, podobnie jak Ligocki postulował odrzucenie pojęć, które wskazywałyby na pokrewieństwo fotografii do grafiki (na przykład *print* – „odbitka").

[11] J. Bogucki, *Uwagi niefachowe*, „Fotografia" 1955, nr 7, s. 6–7.

[12] L. Grabowski, *Od malarstwa do reportażu*, „Fotografia" 1958, nr 8, s. 373.

[13] U. Czartoryska, *Jeszcze o wystawie*, „Fotografia" 1956, nr 9, s. 2.

[14] J. Bogucki, *O fotografii martwej i żywej*, „Życie Literackie" 1956, nr 236, s. 11.

[15] Zob. m.in. S. Wojtkiewicz, *Sztuka, która głosi prawdę*, „Fotografia" 1956, nr 4, s. 9–11; A. Ligocki, *Jeszcze raz o wystawie „Wielka rodzina ludzi"*, „Fotografia" 1956, nr 6, s. 9–11 oraz U. Czartoryska, *Biologia i sentymenty*, „Fotografia" 1959, nr 11, s. 540–541.

[16] U. Czartoryska, *Biologia i sentymenty...*, s. 541.

czenie dotychczasowej formuły nowoczesnej fotografii stała się „dokumentalność", zagadnienie podnoszone zwłaszcza przez Zbigniewa Dłubaka oraz Urszulę Czartoryską. Termin „dokumentalność", którego znaczenie ograniczało się do wskazania na ścisły związek obrazu z fotografowanym przedmiotem, nie wskazując na rozstrzygnięcia formalne, umożliwiało uwzględnienie rozmaitych sposobów interpretacji rzeczywistości, nie miało przy tym właściwych dla reportażu asocjacji publicystycznych. „Podstawową cechą fotografii jest obiektywne dokumentowanie przedmiotów i ich aktualnych stanów. Dlatego też głównym środkiem oddziaływania fotografiki jest sytuacja istniejąca w rzeczywistości poza fotogramem i niezależnie od niego, a sam obraz fotograficzny jako konkretny przedmiot spełnia rolę dokumentu, komunikującego nam fakt zaistnienia takiej sytuacji" – pisał Dłubak[17]. W ten sposób w obszar decydujących środków wyrazu włączono zabieg metaforyzacji, polegający na „zderzaniu" ze sobą znaczeń fotografowanych przedmiotów oraz sytuacji. Według krytyka „przekroczenie granic dosłowności to wejście w obszar sztuki. Pozornie ta sama fotografia reportażowa staje się dziełem sztuki, kiedy wzruszy nas sprawami, które w sposób bezpośredni tylko anonsuje, jest jedynie ich znakiem przenośnym, metaforą"[18].

Odmiennym biegunem rozważań tamtego czasu było zagadnienie fotografii abstrakcyjnej, blisko związanej z osiągnięciami współczesnego malarstwa i traktowanej jako druga – obok artystycznego reportażu – tendencja w fotografii. Nie miała ona jednak zdecydowanych zwolenników wśród krytyków (w przeciwieństwie do niektórych fotografów), spotykała się na ogół ze sprzeciwem – jako formuła lekceważąca specyfikę medium, rzadziej, tak jak u Dłubaka, z uznaniem jej równorzędnej wartości w ramach szeroko pojętej nowoczesności: „[...] w fotografii abstrakcyjnej dokumentowanie przeżyć artysty jest też podstawową funkcją obrazu – to zupełnie zrozumiałe, chodzi tylko o to, w jaki sposób fotografia ta wyzyskuje dokumentowanie obiektywne, inaczej mówiąc, powstaje problem, na czym polega fotograficzność takiej abstrakcji. Otóż, operując przedmiotem rzeczywiście istniejącym, utrwala go ona w ten sposób, że wyzyskuje tylko jego formę, gubiąc zupełnie znaczenie użytkowe, potoczne"[19].

Jedyne radykalnie opozycyjne wobec artystycznego reportażu stanowisko zajął wówczas aktywny fotograf Zdzisław Beksiński, który podnosił wartość zabiegów montażowych (pozostających w ścisłym związku z programem jego własnej twórczości), a także ponownie dowartościowywał zbliżenie się fotografii do metod kształtowania właściwych malarstwu czy grafice; o reportażu pisał:

> [...] reportaż artystyczny, który zdaniem większości krytyków najpełniej wykorzystuje specyfikę fotografii i w którym pokładają oni wielkie nadzieje na przyszłość [...] polega [...] na ukazywaniu świata i stosunków międzyludzkich we wszystkich ich przejawach. Opiera się na realizmie lub ekspresjonistycznym realizmie. To teoria. W praktyce szkoła reportażowa polega na dość prymitywnych zapożyczeniach z filmu neorealistycznego i fotografii prasowej oraz pewnej ilości kuchennych przepisów jak np. grube ziarno, pozorna przypadkowość ujęcia etc. Czy w reportażu artystycznym znajdują się jakiekolwiek artystyczne wartości? Rozpatrzmy to merytorycznie. Strona plastyczna jak też i literacka należą do wtórnych, więc odłóżmy je od razu na bok. Pozostaje sam temat. Należy tu od razu odróżnić temat będący nieliteracką i nieplastyczną interpretacją rzeczywistości, który rzeczywiście można uznać za wypowiedź artystyczną w znaczeniu fotograficznym, od tematu, który jest tylko próbą zaszokowania widza[20].

Związki fotografii z innymi sztukami plastycznymi około roku 1959 zaczęła również analizować Urszula Czartoryska, co zwiastowało wyraźne zbliżenie się tych dziedzin twórczości w następnej dekadzie.

W pierwszym powojennym piętnastoleciu nie brakowało znaczących wystaw fotograficznych – z dzisiejszej perspektywy istotne są zwłaszcza te, które towarzyszyły przemianom stosowanych środków artystycznych, jak również wyznaczały zakres zainteresowań tematycznych oraz stanowiły o przemianach w refleksji nad medium. Niedługo po wojnie kontrowersje wywołała indywidualna wystawa Zbigniewa Dłubaka (1948), na której

[17] Z. Dłubak, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia" 1957, nr 1, s. 2. O koncepcji dokumentu w rozważaniach oraz twórczości fotograficznej Dłubaka pisała Karolina Lewandowska. K. Lewandowska, *Estetyka dokumentalna w fotografii polskiej okresu odwilży*, [w:] *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*, Warszawa 2006, s. 83–93.

[18] Z. Dłubak, *O metaforze...*, s. 3.

[19] Tenże, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? (III). Abstrakcja a dokumentalność*, „Fotografia" 1959, nr 9, s. 438–439, zob. też: tenże, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? (I)*, „Fotografia" 1959, nr 7, s. 315–318; tenże, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? (II)*, „Fotografia" 1959, nr 8, s. 366–371.

[20] Z. Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia" 1958, nr 11, s. 540.

zaprezentował abstrakcyjne fotogramy inspirowane poezją Pabla Nerudy[21]. Organizowane od 1947 roku (z przerwą w latach 1950–1953) Ogólnopolskie Wystawy Fotografiki (zwłaszcza zaś IV, V i VI z lat 1954–1956) stały się pretekstem do intensywnych debat krytycznych na łamach miesięcznika „Fotografia", w których nie tylko rozważano kondycję fotografii polskiej w ogóle, ale również dawano wyraz krytyce postulatywnej, proponując rozmaite rozwiązania wyjścia z socrealistycznego impasu. Poznańska wystawa „Krok w nowoczesność" (1957), zorganizowana przez Bronisława Schlabsa, stała się wydarzeniem na miarę Arsenału w malarstwie – była zarówno sygnałem buntu młodego pokolenia, jak i wyznaczyła kierunek nowoczesnych poszukiwań, zwłaszcza w fotografii abstrakcyjnej i nowych formach reportażu[22]. Z kolei zorganizowany w 1959 roku gliwicki „Pokaz zamknięty" Zdzisława Beksińskiego, Jerzego Lewczyńskiego i Bronisława Schlabsa zaprezentował dojrzałą formułę nowoczesnej fotografii, ustalając ówczesne pojmowanie awangardowości i prowokując powstanie nośnego do dziś pojęcia „antyfotografia", użytego w recenzji tejże wystawy przez Alfreda Ligockiego[23].

W latach 1945–1960 intensywnie rozwijało się wystawiennictwo fotograficzne. Rozwiązania oparte na poszukiwaniach awangardy międzywojennej (konstruktywizm, Bauhaus) przeszczepił na polski grunt Jerzy Sołtan („metoda integracyjna"). Wystawiennictwem fotograficznym zajmował się przede wszystkim Stanisław Zamecznik (współpracujący często z Oskarem Hansenem i Wojciechem Fangorem)[24]. Popularność, zwłaszcza u schyłku lat 50., tak zwanych wystaw problemowych, których wyróżniającym aspektem był sposób kształtowania przestrzeni ekspozycyjnej, a co za tym idzie – budowania określonej relacji obrazu z odbiorcą, stanowiło istotny wątek refleksji krytycznych omawianego okresu. „Odnoszę wrażenie, że w chwili obecnej jedynie wystawa problemowa i wystawa indywidualna o jednolitej koncepcji może zasługiwać na miano współczesnej formy wypowiedzi dzisiejszego fotografa czy fotografika" – pisał Zbigniew Łagocki[25].

Wspomniane tendencje schyłku lat 50., rosnące zainteresowanie fotografią abstrakcyjną, stopniowe zmniejszanie się popularności praktyk reportażowych, zainteresowanie przestrzennym usytuowaniem obrazów fotograficznych i tradycją awangardową doprowadziły do ponownego zbliżenia się fotografii i sztuk plastycznych w latach 60. – tym razem jednak namysł podejmowano przede wszystkim nad wykorzystaniem fotografii jako tworzywa działań o szeroko pojętym charakterze artystycznym. Coraz częściej wykorzystywano fotografię w twórczości plastycznej, graficznej (Roman Cieślewicz, Wojciech Zamecznik), rzeźbiarskiej (Alina Szapocznikow). Również fotografowie wykraczali poza „czystą fotografię", coraz chętniej podejmując eksperymenty z fotomontażem czy aranżacją przestrzenną odbitek (Zbigniew Dłubak, Zofia Rydet, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Jerzy Lewczyński). Charakterystyki tego typu tendencji, a także metodologicznego i historyczno-artystycznego namysłu nad nią (na przykład w ramach pop-artu) dokonała wówczas Urszula Czartoryska, publikując na łamach „Fotografii" serię artykułów „Spotkania Fotografii z Plastyką" (1960–1961).

Jednocześnie odbywało się intensywne przyswajanie zachodnich refleksji o fotografii, kulturze, nowych mediach, socjologii (Barthes, McLuhan), do popularyzacji których przyczyniła się zwłaszcza redakcja „Fotografii". Aktualną refleksją kulturową na Zachodzie z biegiem czasu coraz wyraźniej interesowała się zarówno Czartoryska, jak i Ligocki, wskazujący na zasadnicze znaczenie kontekstu społecznego i kulturowego dla sensu obrazu fotograficznego[26]. „Fotografia jest nie sprawą »natury« pokazanej na zdjęciu, lecz zjawiskiem o charakterze »kulturalnym«, co oznacza, że składają się na nią czynniki związane z momentem dziejowym, kiedy powstaje, ze świadomością publiczności i intencjami wydawców, na co składa się między innymi układ, zestawienie zdjęć ze sobą, fakt pojawienia się ich w tym, a nie innym piśmie, na tej, a nie innej kolumnie, w takim, a nie innym kadrze" – pisała Czartoryska, przybliżając refleksję

[21] Zob. cykl recenzji (Jana Sunderlanda, Eugeniusza Szmidtgala, Janiny Mierzeckiej, Leonarda Sempolińskiego) na łamach „Świata Fotografii" 1948, nr 9, s. 18–20.

[22] U. Czartoryska, *Krok w nowoczesność*, „Fotografia" 1957, nr 1, s. 22.

[23] A. Ligocki, *Antyfotografia*, „Fotografia" 1959, nr 9, s. 442–445.

[24] Odpowiadał on m.in. za aranżację „Wystawy Ziem Odzyskanych" (1948), zaprojektował także warszawską odsłonę wystawy „Rodzina człowiecza" (wraz z Wojciechem Fangorem).

[25] Z. Łagocki, *Nowoczesność – problem stale aktualny (uwagi o wystawach)*, „Fotografia" 1960, nr 3, s. 76. Zob. też m.in.: U. Czartoryska, *Polska w fotografii artystycznej*, „Fotografia" 1960, nr 11, s. 367–368.

[26] Zob. m.in.: U. Czartoryska, *Z lektury teoretycznej I*, „Fotografia" 1966, nr 1, s. 5; taż, *Z lektury teoretycznej II*, „Fotografia" 1966, nr 2, s. 27; taż, *Z lektury teoretycznej III*, „Fotografia" 1966, nr 5, s. 99.

Rolanda Barthes'a polskiemu czytelnikowi[27]. Zanurzenie krytyki fotograficznej w zagadnieniach intermedialnych (obserwacja praktyk tego typu), z jednej strony, i w refleksji kulturowej, z drugiej, doprowadziło w krótkim czasie do umieszczenia namysłu nad fotografią w ramach refleksji o sztuce w ogóle – świadectwem tej zmiany stała się krytyczna aktywność teoretyków i artystów znanych ze sztuk plastycznych, również w środowisku stricte fotograficznym (na przykład na łamach fachowego pisma, jakim była „Fotografia"); mam tu na myśli przede wszystkim Jana Świdzińskiego, Antoniego Dzieduszyckiego, Jerzego Ludwińskiego[28]. Zwiastunem przyznania fotografii pozycji centralnej dla kultury współczesnej, także w refleksji teoretycznej i krytyce artystycznej, mogą być słowa Czartoryskiej:

> Fotografia, uprawiana przez osoby świadome rewolucji, jaką przechodzi kultura współczesna, liczące się z faktem istnienia kultury masowej, stanowi inspirację krytyków i teoretyków kultury w nie mniejszym stopniu niż malarstwo czy film[29].

W następnej dekadzie rozdział krytyki fotograficznej od krytyki artystycznej nie będzie już zatem tak wyraźny – refleksja nad medium fotograficznym stanie się jednym z istotniejszych wątków podejmowanych w ramach refleksji konceptualnej (fotomedializm).

Dwie najważniejsze dla tego okresu wystawy – „Fotografia subiektywna" w Galerii Krzysztofory (1968)[30] i „Fotografowie poszukujący" w Galerii Współczesnej w Warszawie (1971)[31], stały się symbolicznym podsumowaniem okresu poprzedniego i otwarciem fotografii na nowe poszukiwania artystyczne. W 1972 roku, z powodu zatargu z cenzurą, zwolniona została dotychczasowa redakcja miesięcznika „Fotografia" – tym samym powstała również potrzeba ustanowienia nowej platformy debaty krytycznej. Jednakże środowisko krytycznoartystyczne „Fotografii" walnie przyczyniło się do przygotowania gruntu dla refleksji o fotografii konceptualnej i poszukiwaniach fotomedialnych następnej dekady.

[27] Taż, *Rola obrazu fotograficznego w kulturze masowej. II. Fotografia w prasie*, „Fotografia" 1964, nr 9, s. 196.

[28] Zob. m.in. A. Dzieduszycki, *Fotografia nieartystyczna*, „Fotografia" 1971, nr 5, s. 99–104.

[29] U. Czartoryska, *Przymierze*, „Fotografia" 1968, nr 7, s. 147.

[30] Taż, *Bardzo ważna wystawa*, „Fotografia" 1968, nr 11, s. 244–246; W. Hudon, *Wariaci i egzaltowani*, „Fotografia" 1968, nr 12, s. 267–276.

[31] U. Czartoryska, *Czego fotografowie poszukują?*, „Fotografia" 1971, nr 6, s. 139.

BIBLIOGRAFIA

Beksiński Zdzisław, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia" 1958, nr 11, s. 540–548.

Bogucki Janusz, *O fotografii martwej i żywej*, „Życie Literackie" 1956, nr 236, s. 11.

Bogucki Janusz, *Uwagi niefachowe*, „Fotografia" 1955, nr 7, s. 6–7.

Czartoryska Urszula, *Bardzo ważna wystawa*, „Fotografia" 1968, nr 11, s. 244–246.

Czartoryska Urszula, *Biologia i sentymenty*, „Fotografia" 1959, nr 11, s. 540–541.

Czartoryska Urszula, *Czego fotografowie poszukują?*, „Fotografia" 1971, nr 6, s. 123–132, 138–140.

Czartoryska Urszula, *Jeszcze o wystawie*, „Fotografia" 1956, nr 9, s. 2–3.

Czartoryska Urszula, *Krok w nowoczesność*, „Fotografia" 1957, nr 1, s. 22.

Czartoryska Urszula, *Polska w fotografii artystycznej*, „Fotografia" 1960, nr 11, s. 367–368.

Czartoryska Urszula, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.

Czartoryska Urszula, *Przymierze*, „Fotografia" 1968, nr 7, s. 147–149.

Czartoryska Urszula, *Rola obrazu fotograficznego w kulturze masowej. II. Fotografia w prasie*, „Fotografia" 1964, nr 9, s. 195–196.

Czartoryska Urszula, *Z lektury teoretycznej I*, „Fotografia" 1966, nr 1, s. 3–5.

Czartoryska Urszula, *Z lektury teoretycznej II*, „Fotografia" 1966, nr 2, s. 27–28.

Czartoryska Urszula, *Z lektury teoretycznej III*, „Fotografia" 1966, nr 5, s. 99–100.

Dłubak Zbigniew, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? (I)*, „Fotografia" 1959, nr 7, s. 315–318.

Dłubak Zbigniew, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? (II)*, „Fotografia" 1959, nr 8, s. 366–371.

Dłubak Zbigniew, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? (III). Abstrakcja a dokumentalność*, „Fotografia" 1959, nr 9, s. 438–439.

Dłubak Zbigniew, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia" 1957, nr 1, s. 2–3.

Dłubak Zbigniew, *Z rozmyślań o fotografice (II)*, „Świat Fotografii" 1948, nr 11, s. 2–3.

Dzieduszycki Antoni, *Fotografia nieartystyczna*, „Fotografia" 1971, nr 5, s. 99–104.

Gembicki Jerzy, Pawełkowa Irena, *Fotografia w gazecie*, „Prasa Polska" 1953, nr 1, s. 5–6.

Grabowski Lech, *Od malarstwa do reportażu*, „Fotografia" 1958, nr 8, s. 373–377.

Hudon Wiesław, *Wariaci i egzaltowani*, „Fotografia" 1968, nr 12, s. 267–276.

Jakielczyk Jurij, *Fotografia jako sztuka plastyczna*, „Świat Fotografii" 1952, nr 31/32, s. 4–5.

Lewandowska Karolina, *Estetyka dokumentalna w fotografii polskiej okresu odwilży*, [w:] *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*, Warszawa 2006, s. 83–93.

Ligocki Alfred, *Antyfotografia*, „Fotografia" 1959, nr 9, s. 442–445.

Ligocki Alfred, *Fotografia i sztuka*, Warszawa 1961.

Ligocki Alfred, *Jeszcze raz o wystawie „Wielka rodzina ludzi"*, „Fotografia" 1956, nr 6, s. 9–11.

Ligocki Alfred, *O realizmie socjalistycznym w fotografice (I)*, „Fotografia" 1955, nr 9, s. 2–3.
Ligocki Alfred, *Rozwieść fotografię artystyczną z fotografiką*, „Fotografia" 1958, nr 11, s. 523–527.
Łagocki Zbigniew, *Nowoczesność – problem stale aktualny (uwagi o wystawach)*, „Fotografia" 1960, nr 3, s. 75–76.
Roszko Janusz, *Fotoreportaż*, „Prasa Polska" 1953, nr 9–10, s. 8–9.
Sunderland Jan, *Fotografika – sojuszniczką malarstwa*, „Świat Fotografii" 1948, nr 8, s. 14–15.
Wojtkiewicz Stefania, *Sztuka, która głosi prawdę*, „Fotografia" 1956, nr 4, s. 8–11.

STRESZCZENIE

Powojenna krytyka fotograficzna rozwijała się dynamicznie, zwłaszcza po okresie socrealizmu, za sprawą środowiska krytyków i fotografów skupionego wokół miesięcznika „Fotografia" (1953–1970). Intensywność debaty krytycznej znamionowała przede wszystkim okres odwilży. Toczone wówczas dyskusje dotykały problemów ważnych również dla sztuk plastycznych (na przykład kwestia realizmu) – uwzględniały jednak typowo modernistyczne zainteresowanie „specyfiką medium", a zatem właściwymi dla fotografii środkami wyrazu. Problematyka ta – relacja pomiędzy fotografią a sztukami plastycznymi z jednej strony i negocjowanie autonomii medium z drugiej – rozważana była w latach 60. oraz 70. XX wieku, dopełniając obraz nowoczesności w obszarze polskiej fotografii.

Niniejszy tekst systematyzuje najważniejsze zagadnienia oraz stanowiska w krytyce fotograficznej lat 1945–1970, począwszy od polemiki z piktorializmem, poprzez zainteresowanie poetyką surrealizmu, dyskusję wokół realizmu oraz fotografii reportażowej (kwestia „artystycznego reportażu"), problemy metafory i dokumentalności, a także języka abstrakcji w fotografii, po zmieniające się koncepcje wystawiennicze (tak zwane wystawy problemowe), recepcję zachodnich stanowisk teoretycznych oraz refleksję konceptualną.

Słowa klucze: fotografia, krytyka fotograficzna, piktorializm, artystyczny reportaż, metafora, fotografia reportażowa, realizm.

SUMMARY

Photography Criticism 1945–1970

After-war photography criticism was developing dynamically, especially after the period of socialist realism, due to the circles of critics and photographers organised around the monthly journal "Fotografia" (1953–1970). The intensity of the critical debate was notably characteristic for the period of the post-Stalinist thaw. Problems important for the plastic arts (such as the issue of realism) were put under discussions; however, these also included the typically modernist interest in the "peculiarity of the medium" – the means of expression relevant to photography. The problems of the relation between photography and plastic arts and of the negotiations about the autonomy of the medium were studied in the 1960s and the 1970s, what completed the image of modernity in the Polish photography.

The following article systemises the most important issues and stands in photography criticism from the 1945–1970 period, starting with the polemic with pictorialism, through the interest in the poetics of surrealism, discussion about realism and the *reportage* photography (the issue of the "artistic *reportage*"), problems of metaphor, documentary photography and the language of abstraction in photography, and finishing with the changing exhibition concepts (so-called "problem exhibitions"), reception of the western theoretical stands and conceptual reflexion.

Key words: photography, photography criticism, pictorialism, artistic reportage, metaphor, reportage photography, realism.

Marcin Lachowski
Uniwersytet Warszawski, Muzeum Lubelskie w Lublinie

Powojenna krytyka artystyczna wobec awangardy

Pojęcie „awangarda" zajmuje centralne miejsce w słowniku krytyki artystycznej w XX wieku. W Polsce było szczególnie eksponowane w drugiej połowie lat 60. i latach 70. XX wieku. Wcześniej stosowano je wymiennie z terminami „nowoczesność", „modernizm", „nowa sztuka", taki też zakres proponowała Bożena Kowalska w jednym z pierwszych całościowych opracowań sztuki polskiej po wojnie[1]. Jednak już w okresie odwilży pojawiły się zasadnicze stanowiska eksponujące różne wymiary awangardy, rozwijane i dookreślane w następnych dekadach.

W drugiej połowie lat 50. krytycy, posługując się terminem „awangarda", opisywali doświadczenie nowoczesności, rozumianej jako zastosowanie nowych tworzyw i materiałów. Awangarda odnosiła się do przemian cywilizacyjnych w życiu codziennym powiązanych z impulsem wywiedzionym z eksperymentu plastycznego. Była elementem planu modernizacji pojmowanego jako reakcja na schematyzm socrealizmu, lokując twórczość artystyczną wśród zmieniających się wzorców współczesnego designu[2]. Taki integracyjny model, łączący całościowe pojmowanie przestrzeni, postulujący elastyczny sposób kształtowania formy, objął tak wzornictwo przemysłowe, refleksję dotyczącą nowej architektury, wystawiennictwa, aranżowania wnętrz, eksperymenty fotograficzne, jak nowe środki wyrazu artystycznego. Awangarda została zidentyfikowana jako rdzeń praktyk modernizacyjnych, wyraz aspiracji związanych z przemianami okresu odwilży, nawiązując do przedwojennych sformułowań kręgu grupy Praesens. W popularyzowaniu nowoczesnych pomysłów uczestniczyło nowe czasopismo „Projekt", wydawane od 1956 roku. Poświęcone było wzornictwu przemysłowemu oraz sztukom plastycznym podejmującym język nowych mediów. Pismo pokazywało najnowsze zainteresowania, osiągnięcia i tendencje artystyczne. Było także propagatorem projektów jeszcze niewdrożonych do produkcji. Na jego łamach zamieszczali artykuły artyści oraz specjaliści w poszczególnych dziedzinach. Twórcami i realizatorami pierwszej koncepcji pisma byli: Jerzy Hryniewiecki (redaktor naczelny), Józef Mroszczak (kierownik artystyczny), Aleksander Wojciechowski, Wojciech Zamecznik (twórca pierwszej makiety), Wanda Filipowicz i Magda Motykowa (sekretarz redakcji). Numer pierwszy ukazał się w lipcu 1956 roku. Opublikowany w nim program od redakcji głosił:

> Projekt rodzi się w pracowni architekta i rzeźbiarza, malarza i grafika, poprzedzając realizację zamierzonego dzieła [...]. Projekt jest również tym zasadniczym stadium pracy, w którym jednoczą się wysiłki plastyka, technika i konstruktora, zmierzające do nadania racjonalnej i pięknej formy ulicom, domom, wnętrzom mieszkalnym oraz znajdującym się w nich przedmiotom codziennego użytku. Interesować nas będą rodzące się pomysły, jak i ich ostateczne ukształtowanie w formie dzieła architektonicznego, tkaniny, ceramiki, dekoracji okolicznościowej, plakatu, przestrzennej kompozycji wystawienniczej, ilustracji książkowej. Interesować nas będzie wszystko, co wiąże się z zagadnieniem współpracy plastyka z produkcją przemysłową i rzemieślniczą, z jego udziałem w tworzeniu nowoczesnej urbanistyki i architektury, w powstawaniu nowego kształtu współczesnego życia[3].

Refleksja nad wzorcami sztuki awangardowej w okresie odwilży przyjmowała także wymiar rekonstrukcji ogniw rozwoju sztuki nowoczesnej przerwanych wojną i okresem socrealizmu. Prekursorów aktualnego życia artystycznego poszukiwano wśród członków grupy Blok, kierując tym samym uwagę na tradycję sztuki bezprzedmiotowej[4]. Ten aspekt przeobrażenia „nowoczesnej formy plastycznej" okazał się charakterystyczny także dla recepcji konstruktywizmu z lat 20. w drugiej połowie lat 50. – kierunek ten był postrzegany jako pomost pomiędzy kubizmem a „współczesnością" na drodze do konkretyzacji trójwymiarowej „struktury obrazu"[5]. Mariusz Tchorek, kreśląc

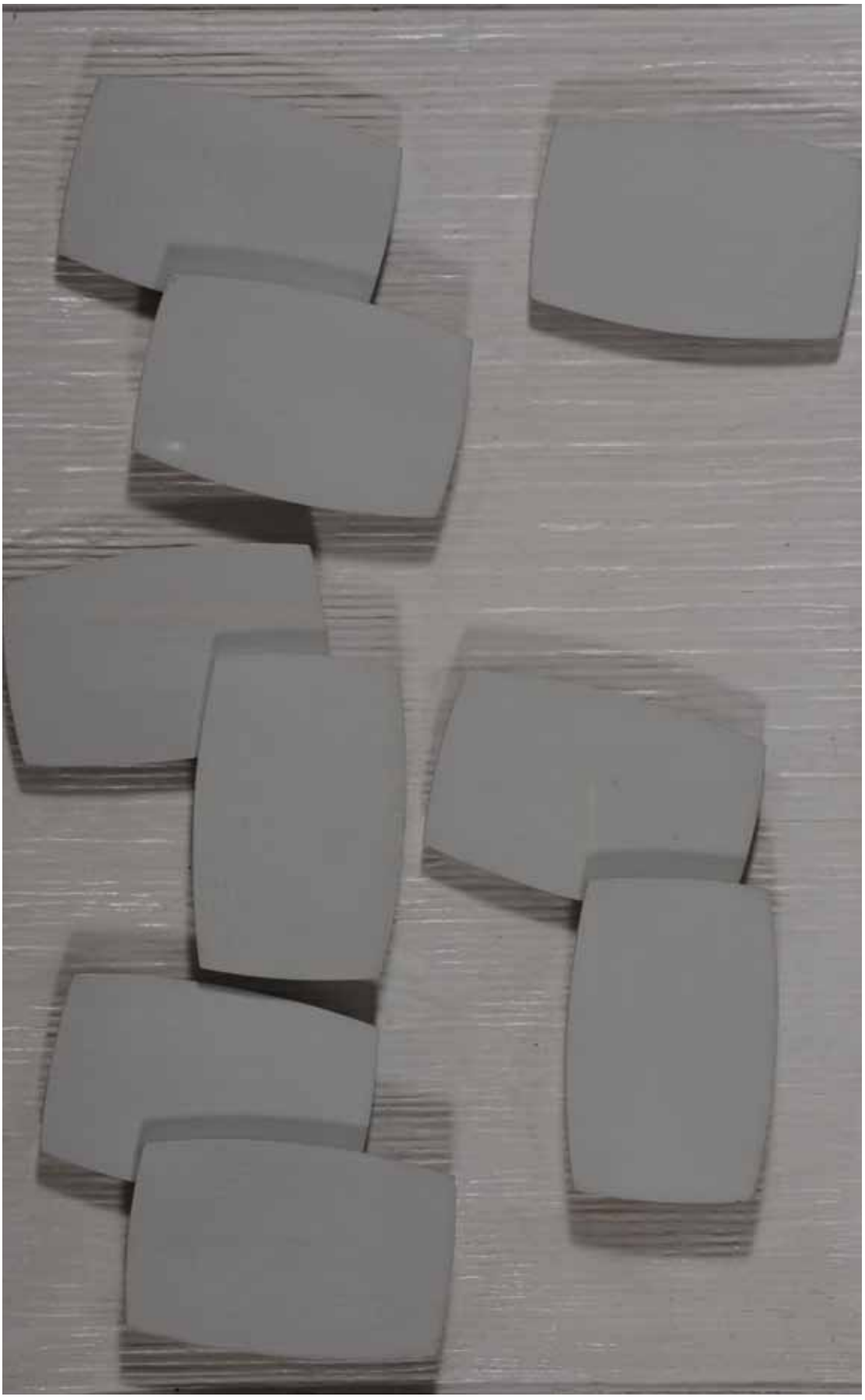
[1] Por. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980*, wyd. 2, Warszawa 1988.

[2] A. Osęka, *Los polskiej awangardy*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 7, s. 3; A. Wojciechowski, *Styl życia i plastyka*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 45, s. 8.

[3] *Od Redakcji*, „Projekt" 1956, nr 1, s. 2.

[4] H. Ptaszkowska, *Klasyka czy awangarda?*, „Struktury" 1959, nr 2; W. Borowski, *Polska rzeźba nowoczesna. Zjawiska najważniejsze*, „Struktury" 1960, nr 9.

[5] M. Tchorek, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (cz. 1)*, „Struktury" 1959, nr 2; tenże, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (cz. 2)*, „Struktury" 1959, nr 3.



Henryk Stażewski, *Relief biało-szary*, 1961. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

granicę nowoczesności w twórczości Kazimierza Malewicza, dostrzegał rozwój nowoczesnego obrazowania w zagęszczeniu, różnicowaniu materii malarskiej, zastępowaniu przestrzeni obrazowej trzecim, realnym wymiarem. Wyniki kolejnych realizacji artystycznych były przez niego mierzone stopniem scalenia przestrzeni obrazu, związania jej z odczuciem materialnej płaszczyzny. Opisywane przez Tchorka dwa główne współczesne nurty malarskie – abstrakcja geometryczna i taszyzm – określiła idea przezwyciężenia iluzji, a zarazem konsekwentna dialektyka kompozycji obrazowej i materii malarskiej. Aktualny eksperyment artystyczny, dokonując swoistej syntezy, prowadzi, zdaniem Tchorka, do dzieł skrajnie trójwymiarowych, które są „uwieńczeniem i logicznego, i ciągłego rozwoju sztuki nowoczesnej". Ta koncepcja, skupiona na uważnej analizie „struktury" artystycznej, akcentowała suwerenność i autonomię formy plastycznej. Opisywała aktualne tendencje artystyczne, reprezentowane między innymi przez członków Grupy „Zamek".

Odrębną charakterystykę „struktury" zaprezentował Mieczysław Porębski w publikowanym w „Przeglądzie Artystycznym" tekście *Iluzja. Przypadek. Struktura*[6]. Ze względu na formę graficzną (maszynopisu, montażu cytatów) jego tekst kształtował swoistą relację między praktyką krytyka a obszarem opisywanych zjawisk artystycznych. Porębski taszystowskie (choć w tekście tak nienazwane) obrazy Kantora potraktował jako pretekst dla nakreślenia obiecującej, jak sugerował, sytuacji współczesnego malarstwa i napisania swego rodzaju manifestu „malarstwa strukturalnego", którego problemy uznał za „problemy malarstwa w ogóle". Wychodził bowiem z przekonania, że sztuka XX wieku wikłała się dotąd w rozmaite dominacje, jak pisał – albo funkcji, albo formy, albo materii. „Malarstwo strukturalne", zdaniem krytyka, miało pomóc sztuce wyzwolić się z owych ograniczeń dzięki temu, że nie tylko nie „opowiada", lecz nawet „nie podporządkowuje się funkcji obrazowania": posługuje się kontrolowanym przypadkiem, formą „procesualną", powstającą „w bezpośrednim zwarciu z realnością materii i z tęsknotami wyobraźni". Autor dodawał:

> Jedność strukturalna obrazu powstaje wtedy i tylko wtedy, gdy artysta (nie każdy, nie każdy) na własną odpowiedzialność, ale w zgodzie ze swoim czasem określa miejsce irrealnego w realnym, gdy konkretyzuje to, czym żyje świadomość i wyobraźnia współczesnego mu człowieka. [...] Gdy przemija czas zaklęć magicznych, bogów i bohaterów, gdy izolowany byt jednostkowy staje się coraz oczywistszą fikcją, malarstwo strukturalne bez wyobrażeniowych stereotypów, bez anegdoty usiłuje odnaleźć zagubione proporcje pomiędzy realnością, działaniem i marzeniem[7].

Artykuł Porębskiego, wraz z towarzyszącymi mu reprodukcjami kompozycji Kantora, wprowadzał na łamy „Przeglądu Artystycznego" problematykę, która odtąd wielokrotnie będzie w nim się pojawiała – związaną z uniwersalistycznymi, a zarazem międzynarodowymi, aspiracjami sztuki polskiej, włączając wnikliwy aparat analizy formalnej, jako przedsięwzięcie prowadzące do demitologizacji i „urealnienia" obrazu. Artykuł Porębskiego, łącząc różne typy i poetyki wypowiedzi o sztuce, wyznaczał jednocześnie nową perspektywę ujmowania kategorii awangardy. Wpisując model kreacji artystycznej w nurt badań antropologicznych, opozycyjne pierwiastki sztuki współczesnej – jej irracjonalność i porządek wizualny – ujmował go w kategoriach racjonalistycznych i obiektywnych przesłanek odsłaniania istoty współczesności. Sztuka, nie odzwierciedlając rzeczywistości, podobnie jak mit, logiką własnej struktury, współgra z głębokimi regułami historii. W odróżnieniu od „struktur" ujawnianych w kręgu Grupy „Zamek", opisujących integralny charakter dzieła, negujący historyczny, nasycony językiem propagandy i ideologii kształt rzeczywistości, poszukujący pierwotnego, autonomicznego znaczenia „przedmiotowości obrazu", diagnozy Porębskiego jawiły się jako próba ratowania pozycji zaangażowanego artysty, zakorzenionego w realności i historii.

Swoistym podsumowaniem rozważań odwilżowych związanych z awangardą był monograficzny numer „Przeglądu Artystycznego" z 1958 roku, poświęcony genezie i historii awangardy, akcentujący jej chronologię i formalne aspekty jej rozwoju[8]. Zasadniczą część zeszytu stanowiła opracowana przez Andrzeja Jakimowicza pionierska *Kronika polskiej awangardy 1912–1957* – bogato ilustrowane, zwięzłe, ale szczegółowe i przejrzyste zestawienie rozmaitych wydarzeń, jakie miały miejsce na przestrzeni blisko półwiecza. Była to jedna z pierwszych prób periodyzacji dziejów sztuki polskiej, dokonana pod kątem jej nowatorstwa.

[6] M. Porębski, *Iluzja. Przypadek. Struktura (w związku z ostatnimi i dawniejszymi obrazami Tadeusza Kantora)*, „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 1, s. 19–37. Por. P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic". Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2006.

[7] M. Porębski, dz. cyt., s. 37.

[8] „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 1.

Redakcja tak tłumaczyła ewentualne zastrzeżenia terminologiczne:

> Awangarda – nie jest to słowo dogodne dla określenia zjawisk artystycznych. Termin ten obciążony jest balastem znaczeń ubocznych, ciężarem polemicznych zaskarżeń, a także – często niespełnionych – grzmiących słów manifestów. Słowem tym posłużyliśmy się tu jednak ze względu na przydatność jego sensu najprostszego. Dla nazwania nim tych wszystkich aspiracji, prób, poczynań artystycznych czy rozwiniętych działań i dzieł z nich powstałych, które [...] najwyraźniej wybiegały w przyszłość, posiadały najdobitniejsze cechy nowego[9].

Dalej pisano o przerywanej historii polskiej sztuki „nowoczesnej" (te dwa pojęcia: „awangarda" i „nowoczesność", jak wynika z tekstu, identyfikowano ze sobą) oraz wynikającej stąd większej konieczności wskazywania i przypominania jej ciągłości. Listę nazwisk uwzględnionych w kalendarium otwierał Zbigniew Pronaszko, który wraz z bratem, Andrzejem, oraz Tytusem Czyżewskim, przyszłymi formistami, zorganizował w 1912 roku pierwszą „Wystawę Niezależnych".

W ten sposób po 1955 roku ujawniły się zasadnicze pozycje krytyki artystycznej, eksponującej wartość awangardy artystycznej, formułując cechy rozwijane i przewartościowywane w kolejnych dekadach. Terminem „awangarda" objęto formę badań genetycznych, odtwarzających ogniwa łańcucha prowadzącego do teraźniejszości, i w tym aspekcie nowatorstwo formalne stawało się głównym wyznacznikiem kreślonej historii. Drugim wariantem było podejście funkcjonalistyczne, obejmujące kreację i promocję przedmiotów codziennego otoczenia. Wreszcie trzeci model, najbardziej zaawansowany teoretycznie, badał „strukturalne" relacje sztuki wobec rzeczywistości, lokując ją albo w obszarze pierwotnych i autonomicznych doświadczeń, albo w centrum dynamiki historycznej.

Pod koniec lat 50. dostrzegano już jednak tendencję do stabilizacji awangardy w prezentacjach ogólnopolskich (III Wystawa Sztuki Nowoczesnej), podkreślając potrzebę kształtowania „ideologii artystycznej", „odkrywającej jakąś nową strefę rzeczywistości i sztuki"[10]. Istotne zmiany zachodziły także w sposobie definiowania i określania celów krytyki artystycznej, rozpoznającej szeroki wachlarz konwencji artystycznych.

Opublikowany w „Przeglądzie Artystycznym" tekst Aleksandra Wojciechowskiego można uznać za rodzaj manifestu dotyczącego postulatów formułowanych wobec ówczesnej krytyki artystycznej[11]. Autor deklarował, iż zabiera głos, „domagając się wysokiej jakości nowoczesnej sztuki i krytyki artystycznej". Zarzucał krytykom zbyt łatwy aplauz dla twórców, którzy oferują widzom „tanią nowoczesność". „Głównym sprzymierzeńcem niefrasobliwości jest dziś grzecznościowa krytyka. Układna grzeczność cechuje [...] obecnie wszelkie poczynania w dziedzinie kultury. Układna grzeczność jest podstawową cechą krytyki" – pisał Wojciechowski, ganiąc krytyków za to, że jedynie chwalą artystów, nie podejmując z nimi dyskusji. Powód tej sytuacji był dlań oczywisty: po okresie socrealizmu prawo do istnienia w polskim życiu artystycznym zyskała każda tendencja, byle nie nawiązywała do naturalizmu, który kojarzył się z anachronizmem, a także byle nie odwoływała się do skompromitowanego przez poprzednią epokę schematyzmu i deklaratywności. Formułując zadania krytyki, także, jak pisał, „»pozytywnej« z urodzenia", wskazywał dla niej specjalną rolę do odegrania. Dzielił ją na „konstruktywną" krytykę lansującą konkretne zjawiska, związaną z konkretnymi grupami, artystami, „słuszną w swym mecenasowskim założeniu", wynikającą ze szczerego „osobistego zaangażowania [krytyka] i [jego] osobistego ryzyka". Taką opiniotwórczą krytykę uprawiali wybitni znawcy sztuki, zazwyczaj bezpośrednio towarzyszący artystom w ich poszukiwaniach. Był to model krytyki współtworzącej obraz zjawisk artystycznych, w dużej mierze krytyki kreującej świat sztuki, określającej najważniejsze cechy, a zatem aprobatywnej, nie zaś opisującej, recenzenckiej. W polskich warunkach Wojciechowski widział jednak znacznie większą potrzebę stworzenia takiego pisarstwa o sztuce, które nie byłoby wolne od sądów wartościujących, gdyż bez nich krytyka spełnia funkcje wyłącznie informacyjne, a „jeśli w dodatku jest głównie krytyką grzecznościową – to wówczas i w zakresie informacji daje fałszywy obraz rzeczywistości". Wojciechowski w pełni rozumiał sytuację twórców, ale pisał także o łatwości, z jaką zarówno oni, jak i krytycy przystają na nowoczesność, nie zawsze uświadamiając sobie pułapki owej pokusy. A świadomość ta jest tym bardziej ważna, że nowoczesność niemal całkowicie została utożsamiona z malarstwem abstrakcyjnym, które jednak tylko pozornie wydawało mu się łatwe. Tymczasem – pisze krytyk – ci, którzy tak sądzą, są w błędzie, ponieważ to

[9] [*Od Redakcji*], „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 1, s. 2.

[10] J. Bogucki, *Awangarda czy akademizm*, „Życie Literackie" 1959, nr 40.

[11] A. Wojciechowski, *Ostrożnie – świeżo malowane!*, „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 2, s. 3.

właśnie sztuka abstrakcyjna „wymaga wielkiej precyzji, drobiazgowych studiów, wymaga konsekwentnego przeprowadzenia całej koncepcji obrazu aż do najdrobniejszych szczegółów", więcej nawet – „pod względem konsekwencji w budowie obrazu [...] stawia przed twórcą większe wymagania niż wszystkie istniejące dotychczas konwencje artystyczne", w tym także malarstwo figuratywne, w którym „łatwiej ukryć drobne błędy, nieścisłości, »przemęczenie« pewnych partii, niekonsekwencje kolorystyczne lub kompozycyjne".

Artykuł Wojciechowskiego bez wątpienia należy uznać za reprezentację poglądów redakcji „Przeglądu Artystycznego", a zatem poniekąd za wypowiedź programową. Potwierdzałyby to teoretyczne, a raczej metakrytyczne ambicje autora, który zrezygnował z opinii o konkretnych dziełach, kreśląc obraz sytuacji ogólnej.

W drugiej połowie lat 60. projekt tak pojętej awangardy, jako emanacji nowoczesności, poddawany był coraz wyraźniejszej krytyce, podejmując wyzwania zainicjowane w artykule Wojciechowskiego. Okazją do dyskusji były rezultaty organizowanych w Elblągu edycji Biennale (od 1965 roku). Zwłaszcza pierwsza wywołała szeroką refleksję nad kształtowaniem przestrzeni miejskiej w kategoriach eksperymentu artystycznego, obrazując z jednej strony spełnienie utopii awangardowych, a jednocześnie wyzwalając głosy polemiczne.

> Elbląskie konfrontacje nowej sztuki z nowego typu mecenatem i odbiorcą społecznym wydają się być może doświadczeniem dużej wagi. Uprzytamnia ono, że aspiracje i próby pokoleń heroicznych awangardy, kojarzące programowo rewolucję socjalną i techniczną z rewolucyjnością sztuki – nie były utopijne[12].

Atakowano jednak zwłaszcza program Biennale, uwzględniający współpracę artystów z zakładami przemysłowymi oraz nieprzemyślane umieszczenie rzeźb w przestrzeni miejskiej. Zwłaszcza ten pierwszy aspekt, harmonizacji kultury poprzez sztukę nowoczesną, stanowił á rebours interpretację awangardy.

> Słowem, impreza, która miała być formą mecenatu artystycznego – pisała Hanna Ptaszkowska – nabrała cech totalitarnej koncepcji artystycznej, wykształciła coś w rodzaju programu. [...] Zawarto w nim prognozę, że zainaugurowana w Elblągu fuzja produkcyjno-artystyczna – jak to: artysta wśród załogi fabrycznej, plastyk w przemyśle itp. – powinna ukształtować nowe kryteria i nowe pojęcie funkcji sztuki nowoczesnej. Od takich sformułowań wieje groza znana z nie tak dawnych doświadczeń[13].

W dalszej części artykułu odmiennie interpretowała spuściznę awangardy:

> Ogólnie mówiąc, w Elblągu brak było jakichkolwiek obiektów, które byłyby manifestacją negacji, które z użytecznego zrobiłyby nieużyteczne – z racjonalnego – irracjonalne. Słowem, brak realizacji w duchu dadaizmu i nadrealizmu.

W połowie lat 60. utrwalała się perspektywa opisywania awangardy właśnie w duchu dadaizmu i surrealizmu, wyznaczając dwubiegunowy zakres tego pojęcia (konstruktywizm versus surrealizm), poddanego jednak coraz wyraźniejszym kwalifikacjom stylistycznym. Zwieńczeniem tego procesu i rozwinięciem nowych znaczeń był artykuł Jerzego Ludwińskiego *Sztuka w epoce postartystycznej*. Ten swoisty manifest pokazywał dwie przenikające się orientacje w sztuce lat 60. Pierwsza, określana przez Ludwińskiego jako „destruktywna", obejmowała działania typu: happening, event, sztuka efemeryczna. Druga, nazwana „konstruktywną", wskazywała na różnego rodzaju poszukiwania wizualne: environment, multiple, minimal art. Obydwa te nurty dążyły do rozkładu pojęcia dzieła sztuki, „oscylując na pograniczu zrobienia niczego". Konsekwencją tego rozpadu, a także unieważnienia użyteczności pojęcia „tendencja artystyczna", miała być „sztuka niemożliwa".

> Sztuka niemożliwa – pisał Ludwiński – doprowadziła do takiej sytuacji i takiego przewartościowania zjawisk artystycznych, że powstała potrzeba nowej definicji sztuki w ogóle[14].

Odniesienie do konceptualizmu stymulowało przewartościowanie tradycyjnych podziałów na techniki, gatunki i tendencje artystyczne. Myślenie o awangardzie w kategoriach sukcesji artystycznej i rekonstrukcji utrwalonej tradycji przyjęło wymiar horyzontalny związany z takimi pojęciami, jak „fakt artystyczny" czy „postawa artystyczna". Określanie awangardy zbliżyło to pojęcie do praktyki życiowej w szerokim obszarze kultury, pozbawiając obszar sztuki autonomii, a jednocześnie przekształcając zastaną rzeczywistość za pomocą interwencji i wyobraźni artystycznej. Kategoria „sztuki niemożliwej" czy „nieobecnej", wypełniająca pole znaczeniowe awangardy, zwracała uwagę na pojedyncze działanie i postawę indywidualną,

[12] J. Bogucki, *W Elblągu*, „Kultura" 1965, nr 37, s. 10.

[13] H. Ptaszkowska, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, „itd" 1965, nr 45.

[14] J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra" 1971, nr 4, s. 51–56.

konfrontowaną z regułami sztuki i rzeczywistości, akcentując niepoddającą się konwencjonalizacji aktywność w świecie:

> Awangarda żyje tylko wtedy, gdy znajduje się w stanie nieustannego wrzenia i gdy, podważając samą siebie, zamyka sobie bramy do Akademii. Tylko z dala od instytucji awangarda, walcząc ze światem, może opowiedzieć się definitywnie po jego (to jest świata) stronie[15].

Pojęcie „awangarda" zidentyfikowane z postawą artystyczną ulegało w latach 70. coraz większej dywersyfikacji, stając się elementem sporu o charakterze wartościującym, a zarazem dzieląc środowiska artystyczne. Do wyodrębnienia i ujawnienia, przynajmniej prowizorycznego, wspólnej stylistyki kręgu „galerii autorskich" przyczyniły się teksty Wiesława Borowskiego – krytyczne wobec praktyki artystycznej pierwszej połowy lat 70. Wyrazisty charakter opublikowanych przez niego wypowiedzi, takich jak *Pseudoawangarda*[16] oraz *Wątpliwe autorstwo*[17], wynikał między innymi ze zderzenia nieuchwytnego i różnorodnego obszaru działań antyinstytucjonalnych pierwszej połowy lat 70. z tradycyjnymi antynomiami: awangarda–pseudoawangarda, oryginał–plagiat, forma–treść, obszar sztuki–obszar praktyki życiowej. Borowski formułował znaczenia awangardy w relacji do tradycji, określając kulturotwórczą rolę awangardy wobec zarysowanych reguł akademickich. Realizowane w Galerii Foksal w tym czasie działania akcentowały rolę instytucji jako archiwum oferującego możliwość kontynuacji i zakreślania tła instytucjonalnego. Pojęcie „awangarda" powróciło do swojego pierwotnego sensu związanego z nowatorstwem, eksperymentem artystycznym, kwestionowaniem konwencji w nowym poszerzonym obszarze praktyk konceptualnych, opartych na tautologicznej analizie mediów.

Z punktu widzenia „galerii autorskich" to zakres krytyki oceniającej, zewnętrznej wobec zjawisk artystycznych, w procesie rekreacji życia artystycznego miał być zastąpiony nową formą wypowiedzi:

> Opisowo-wyjaśniająco-oceniające funkcje krytyki artystycznej – pisał Andrzej Pierzgalski – stały się w odniesieniu do nowych form sztuki anachronizmem, zaś jej tradycyjne formy przestały mieć jakikolwiek wpływ na życie artystyczne. W tej sytuacji jedyną szansą dla krytyka staje się porzucenie wygodnej, ale nieprzydatnej pozycji obserwatora i aktywne włączenie się w wartki nurt współczesnej sztuki. [...] Zasadniczym punktem odniesienia staje się coraz wyraźniej człowiek-artysta, który już nie tylko wytwarza określone dobra, ale przede wszystkim zajmuje się tworzeniem w aspekcie psychologicznym. W związku z tym krytyk [...], jeśli chce skomentować jego działalność, musi posłużyć się językiem sztuki [...], musi [...] stworzyć swój artystyczny komentarz do danego zjawiska w sztuce, komentarz będący nowym zjawiskiem[18].

Ten postulat, domagający się stworzenia, swoistej „krytyki poetów", świadczył o erozji kryteriów oceny partykularnych działań artystycznych. Był to czas, kiedy bieguny świadomości twórczej wyznaczały, z jednej strony, paraartystyczne akcje Natalii LL, z drugiej zaś – dosłowny „głos ulicy" w trakcie realizacji *Awangardowego milczenia* Andrzeja Partuma.

Odwołując się do tytułu artykułu Ludwińskiego, można powiedzieć, że „sztuka w epoce postartystycznej" prowokowała także wyobraźnię krytyka. Ludwiński, jeden z najaktywniejszych mediatorów różnych środowisk legitymujących się pochodzeniem awangardowym, twierdził:

> Istnieją procesy w świadomości wielu ludzi, które nie są ujawniane przy pomocy żadnych znanych nam środków przekazu. Być może nowa cywilizacja będzie mogła je odbierać drogą zbliżoną do telepatii. Byłby to rodzaj sztuki idealnie powszechnej i idealnie neutralnej. Etapu tego nie da się pokazać. Można go jedynie zasugerować. Byłby on najlepszym zamknięciem tej konstrukcji etapów ewolucji sztuki[19].

Dyskusje wokół „pseudoawangardy" zmieniły perspektywę ujęcia awangardy, akcentując namysł nad rolą instytucji, galerii, archiwum w kształtowaniu artystycznego i krytycznego dyskursu. Wobec gwałtownych zmian społecznych lat 80. analityczne i hermetyczne działania traciły swoją wyrazistość, prowadząc do wygaśnięcia sporu wokół awangardy. Stały się jednocześnie ważnym tłem dla rekonstrukcji działań awangardowych w wystawach z przełomu XX i XXI wieku (*Re-*

[15] A. Kostołowski, *Podłączenie*, „Odra" 1971, nr 2, s. 79.

[16] W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura" 1975, nr 18.

[17] Tenże, *Wątpliwe autorstwo*, „Kultura" 1976, nr 6, s. 12–13.

[18] A. Pierzgalski, wypowiedź opublikowana w drukach ulotnych Galerii A-4; cyt. za: B. Stokłosa, „Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946–1976 (Grupy twórcze i tzw. galerie autorskie)", rozprawa doktorska pod kier. doc. dra hab. M. Czerwińskiego, Warszawa 1981 (miejsce przechowywania: Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN), s. 414.

[19] J. Ludwiński, *Sztuka niezidentyfikowana (1975, [89])*, [w:] tegoż, *Epoka Błękitu*, Kraków 2003, s. 206.

fleksja konceptualna w sztuce polskiej 1965–1975, CSW Zamek Ujazdowski, 1999; *Autonomiczny ruch konceptualny*, BWA w Lublinie, 2002).

Inne znaczenia w perspektywie historycznej zostały przypisane awangardzie i krytyce artystycznej przez Piotra Piotrowskiego. Odwołując się do *Teorii awangardy* Petera Bürgera, historyk sztuki akcentował użyteczność społecznej i utopijnej wizji awangardy, przekraczającej ramy instytucji sztuki dla opisu zdarzeń i manifestów formułowanych w galerii Foksal w latach 60. i 70. Autor śledził wątek konstruktywistyczny w powojennej sztuce polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem binarnej opozycji awangarda–modernizm w realiach „totalnego (totalitarnego) zawłaszczenia rzeczywistości przez język ideologii (komunistycznej)". Dialektykę tych pojęć Piotrowski pokazuje na przykładzie ewolucji poglądów na sztukę Stażewskiego, który stając ostatecznie po stronie autonomicznej (modernistycznej) formy, czyni to, zdaniem autora, w reakcji na konkretną rzeczywistość, co powoduje zatarcie ostrych konturów pomiędzy autonomią dzieła i awangardową *praxis*. W „kręgu neokonstruktywizmu" Piotrowski umieszcza również teoretyczne rozważania obecne w środowisku Galerii Foksal. Właśnie autorefleksja, cechująca dokumenty wydawane przez galerię, umiejscawia jej działalność w perspektywie tradycji konstruktywistycznej. Jednak to nie kontestacja instytucji, zdaniem Piotrowskiego, świadczy o specyfice tej galerii, lecz ciągła świadomość „napięć, w jakich galeria [jako instytucja] musi działać", i tychże napięć ujawnianie. Tylko poprzez „dekonstruowanie" własnego statusu – interpretuje myśl z kręgu Foksalu autor – galeria może ochronić „niezależność" dzieła. O ile w przypadku analizy twórczości Stażewskiego Piotrowski zwracał uwagę na ewolucję jego poglądów na temat relacji pomiędzy obszarami sztuki, rzeczywistości i dominującej ideologii, to przeprowadzona przez niego analiza instytucji artystycznej, par excellence społecznej i bezpośrednio zależnej od tego kontekstu, pokazała, że istotą poczynań w galerii było „dramatyzowanie mechanizmu sprzeczności, w jakie galeria jest uwikłana i w jakie uwikłana być musi", by, jak twierdził autor, zarysować w ostateczności utopię „czystego", niezależnego od „instytucji życia społecznego", „modernistycznego" dzieła sztuki, reprezentowanego w galerii między innymi poprzez twórczość Stażewskiego[20].

Historyczne spojrzenie harmonizowało jednocześnie z ideą krytyki artystycznej i rolą kuratora w Galerii Foksal[21]. Przełamując formułę krytyki jako swoistego komentarza do twórczości artystycznej, Mariusz Tchorek, Wiesław Borowski i Hanna Ptaszkowska wypracowali szczególny charakter komentarza do działalności galerii. Posługując się poetyką manifestu, w prowadzonej galerii przeformułowywali granice pomiędzy wypowiedzią artystyczną a wypowiedzią o sztuce (między innymi manifest *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*, 1966). Analizując miejsce sztuki i wystawy w praktyce galeryjnej, niejako na bieżąco stosowali awangardowy dyskurs związany z funkcjonowaniem instytucji. Przeprowadzona przez nich krytyka krytyki oraz działań kuratorskich wpisywała się w szerszy plan rewizji instytucji artystycznych w Europie Zachodniej. Zamiast uprzywilejowywać postawę artysty awangardowego, realizowali uniwersalistyczny dyskurs awangardy. Przemodelowali zarazem pojęcia wywiedzione z okresu odwilży – dyskusje wokół „struktury" i „strukturalizmu" posłużyły do opisu miejsca galerii w świecie współczesnym. Kryjące się za tymi pojęciami różne postawy – związane z negacją rzeczywistości oraz wyrażeniem jej istoty – wykorzystali dla uobecnienia dzieła w nieustannie przekształcanym i odnawianym „miejscu" – galerii – przestrzeni par excellence społecznej, gwarantującej jednocześnie autonomię sztuki. Rozszerzając zainteresowania praktyką artystyczną w stronę interpretacji działalności instytucji, wpisali dzieje awangardy w jej postać neoawangardową. Refleksja nad strukturą dzieła – mentalną i instytucjonalną – określiła ekspansję awangardy w latach 70., przekształcając linearnie rozwijającą się historię w różnorodny obszar mikronarracji.

BIBLIOGRAFIA

[*Od Redakcji*], „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 1, s. 2.

Bogucki Janusz, *Awangarda czy akademizm*, „Życie Literackie" 1959, nr 40.

Bogucki Janusz, *W Elblągu*, „Kultura" 1965, nr 37, s. 10.

Borowski Wiesław, *Polska rzeźba nowoczesna. Zjawiska najważniejsze*, „Struktury" 1960, nr 9.

Borowski Wiesław, *Pseudoawangarda*, „Kultura" 1975, nr 18.

Borowski Wiesław, *Wątpliwe autorstwo*, „Kultura" 1976, nr 6, s. 12–13.

Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic". Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2006.

Kostołowski Andrzej, *Podłączenie*, „Odra" 1971, nr 2, s. 79.

Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945–1980*, wyd. 2, Warszawa 1988.

[20] P. Piotrowski, *W kręgu neokonstruktywizmu: awangarda i modernizm*, [w:] tegoż, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 118–146.

[21] M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.

Lachowski Marcin, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.
Ludwiński Jerzy, *Sztuka niezidentyfikowana (1975, [89])*, [w:] Tenże, *Epoka Błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 206.
Ludwiński Jerzy, *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra" 1971, nr 4, s. 51–56.
Od Redakcji, „Projekt" 1956, nr 1, s. 2.
Osęka Andrzej, *Los polskiej awangardy*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 7, s. 3; A. Wojciechowski, *Styl życia i plastyka*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 45, s. 8.
Pierzgalski Andrzej, wypowiedź opublikowana w drukach ulotnych Galerii A-4; cyt. za: B. Stokłosa, *Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946-1976 (Grupy twórcze i tzw. galerie autorskie)*, rozprawa doktorska pod kier. doc. dr hab. M. Czerwińskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1981 (miejsce przechowywania: Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN), s. 414.
Piotrowski Piotr, *W kręgu neokonstruktywizmu: awangarda i modernizm*, [w:] tegoż, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 118–146.
Porębski Mieczysław, *Iluzja. Przypadek. Struktura (w związku z ostatnimi i dawniejszymi obrazami Tadeusza Kantora)*, „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 1, s. 19–37.
Ptaszkowska Hanna, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, „itd" 1965, nr 45.
Ptaszkowska Hanna, *Klasyka czy awangarda?*, „Struktury" 1959, nr 2;
Tchorek Mariusz, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (cz. 1)*, „Struktury" 1959, nr 2;
Tchorek Mariusz, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (cz. 2)*, „Struktury" 1959, nr 3.
Wojciechowski Aleksander, *Ostrożnie – świeżo malowane!*, „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 2, s. 3.

STRESZCZENIE

Artykuł jest próbą opisu zjawiska awangardy w polskiej krytyce artystycznej po 1956 roku. Interpretuje dyskusje nad modelem twórczości artystycznej, a także odtwarza złożony proces różnicowania stanowisk i wypowiedzi krytyków. Dyskurs awangardowy zakorzeniony w nowoczesności okresu „odwilży" ulegał kolejnym przeobrażeniom, od skojarzenia z innowacyjnością formy artystycznej, poprzez odniesienia z jednej strony do wzornictwa przemysłowego, a z drugiej do autonomicznej sfery rozwoju sztuki, stał się wyrazistym elementem debat artystycznych w połowie lat 60. Wtedy został przypisany do twórczości związanej z kształtowaniem przestrzeni wystawowej, akcentującej wymiar procesualny działania artystycznego, wreszcie przypisany efemerycznym manifestacjom z kręgu konceptualizmu. Wartościujące użycie kategorii awangardy, związanej z suwerennością postawy artystycznej, było konfrontowane jednocześnie ze sztywnymi ramami polityki kulturalnej PRL-u. Zasadniczym obszarem takiej analizy były galerie (określane jako niezależne lub autorskie), powstające na przełomie lat 60. i 70. Ten społeczny i publiczny model twórczości awangardowej przyczynił się do definiowania awangardy w języku współczesnej historii sztuki, przeciwstawiając go autotelicznym właściwościom modernistycznego dzieła.

Słowa klucze: awangarda, nowoczesność, neoawangarda, pseudoawangarda, Grupa „Zamek", Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, Galeria Foksal, malarstwo strukturalne, struktura, teoria miejsca, konceptualizm

SUMMARY

After-War Art Criticism and Avant-Garde

The article tries to describe the phenomenon of avant-garde in Polish art criticism after 1956. It interprets the discussions about the model of artistic work and replays the complicated process of differentiation of the positions and statements of critics. The avant-garde discourse, that was rooted in the modernity of the period of the post-Stalinist thaw, had been systematically transforming, from association with innovation of the artistic form, through references to industrial designing from one side and to the autonomous sphere of art development from the other. It became an expressive element of artistic debates in the middle of the 1960s, it was assigned to the work connected with shaping of the exhibition space, underlining the processual aspect of artistic work; eventually, it was attached to the ephemeral manifestations from the circles of conceptualism. Usage of the avant-garde category, connected with the independence of the artistic attitude, was confronted with the fixed frames of cultural policy of Communist Poland. Art galleries (recognised as independent or authorial), that started to be created at the turn of the 1960s and the 1970s, became a main area of such analysis. This social and public model of avant-garde work influenced the definition of avant-garde in the language of contemporary history of art, opposed to the autotelic properties of modernist work of art.

Key words: avant-garde, modernity, neo-avant-garde, pseudo-avant-garde, "Castle" Group, Elbląg Spatial Form Biennale, Foksal Gallery, structural painting, structure, theory of place, conceptualism

Marta Ryczkowska

Katolicki Uniwersytet Lubelski – doktorantka

Happening, performance, sztuka akcji od lat 60. XX wieku w polskiej krytyce artystycznej

Krytyka sztuki akcji, rozumianej jako zespół działań wizualno-performatywnych, takich jak happening czy performance, ma swoją długą i ugruntowaną tradycję od lat 60. XX wieku. Sztuka akcji zaistniała jako śmiała forma dialogu z rzeczywistością społeczno-polityczną oraz sformalizowanymi wzorami twórczości artystycznej. Performance jest jednym z najstarszych mediów kulturowych o znaczeniu uniwersalnym, należy do rodzaju ekspresji, której można przypisywać cechy pierwotne, ponieważ opierają się na tym, co najbardziej rudymentarne – na człowieku. Awangarda tę pierwotność przypomniała i wyodrębniła, uświadomiła, iż performance, ze względu na swą somatyczność, ma charakter uniwersalny, może łączyć się z różnymi wytworami kultury i potwierdza swoją przydatność na różnych etapach rozwoju kulturowego[1]. Sztuka performance zachowała swój pierwiastek rewolucyjny. Jej proweniencja budzi do dziś spory, trudno jednoznacznie mówić o jej definicji, dacie powstania, gatunkach i rodzajach. RoseLee Goldberg w swej słynnej monografii zjawiska *Performance Art: From Futurism to the Present*[2] (1979), pisząc o dokonaniach futurystów, dadaistów, surrealistów i twórców weimarskiego Bauhausu, wskazywała na wyraźne związki między poszukiwaniami awangardowymi z początku wieku a ich często nieświadomymi kontynuacjami z lat 50., 60., 70. Goldberg sprowadziła rozważania o sztuce performance do problemu awangardy, uznając, iż w niej kryją się odpowiedzi na pytania dotyczące statusu współczesnej sztuki performance. Jej metoda miała też krytyków. Marvin Carlson zarzucił Goldberg, że w interpretacji sztuki performance nie doceniła roli dawnych i współczesnych praktyk religijnych, obyczajowych, politycznych, szamańskich, ezoterycznych, a jej źródeł upatrywała jedynie w historii buntów i eksperymentów artystycznych[3]. Zaletą metody Goldberg jest niewątpliwie fakt, iż zwraca uwagę na ciągłość procesów zainicjowanych na początku wieku, wskazuje na podstawowe kierunki poszukiwań twórców Pierwszej i Drugiej Awangardy: aktywizację widza, poszukiwanie nowych środków ekspresji, form dźwiękowych oraz walorów przestrzennych. Performance umożliwiał artystom artykulację idei w akcji, umieszczanie ich w ruchu oraz intensyfikację przesłania. Chociaż niektóre z tych idei nie zawsze były artykułowane adekwatnie, wprowadzały nowe podejście do sztuki jako formy komunikacji wizualnej. Ciało, zgodnie z filozofią Maurice'a Merleau-Ponty'ego, zostało potraktowane jako „widzialna forma naszych intencji"[4]. Sztuka akcji podważyła kulturowe podstawy sztuki, kładąc nacisk na osobę artysty. Człowiek – jego natura, umysł – stał się centralną kategorią poza regułami sztuki i umownymi konwencjami. Pionierzy happeningu i performance'u kierowali się przekonaniem, że świadomość siebie i świata poprzedza wyuczoną świadomość sztuki, podważali granicę pomiędzy sztuką a życiem.

Polska krytyka artystyczna przyswajała zjawisko happeningu i performance'u przede wszystkim pod wpływem krytyki zachodniej (głównie amerykańskiej i zachodnioniemieckiej), stopniowo odnajdując własny język i sposób interpretacji zjawisk, które od końca lat 50. na dobre zagościły w sztuce. Od drugiej połowy lat 60. można zaobserwować próby konceptualizacji nowej sztuki, zaczęły się pojawiać teksty teoretyków opisujące zjawisko happeningu, które miało za żelazną kurtyną ugruntowaną pozycję i całkiem sporą literaturę. Polscy badacze wspominają przede wszystkim o trzech centrach – Stanach Zjednoczonych (John Cage), Niemczech (Wolf Vostell) i Japonii (grupa Gutai). Po gwałtownym przełomie lat 50. i 60. nastąpiło kilka lat przerwy, po których sztuka akcji rozkwitła na dobre, obejmując swym zasięgiem także kraje Ameryki Łacińskiej i Skandynawię. W 1965 roku ukazała się antologia Michaela Kirby'ego *Happenings*[5], pierwsza zwarta publikacja podejmująca próbę naukowej systematyzacji zja-

[1] Pisze o tym szczegółowo J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 56–77.

[2] R. Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Nowy Jork 1979.

[3] M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Londyn 1996.

[4] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 143.

[5] M. Kirby, J. Dine, *Happenings: an Illustrated Anthology*, Michigan 1965.

Natalia LL, *Luźna przestrzeń – Drgawki*, 1981–1986, tryptyk, część B. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

wisk z dziedziny sztuki akcji, opatrzona wyczerpującym wprowadzeniem, opisem czternastu najważniejszych z punktu widzenia autora happeningów, komentarzami artystów wraz z kilkudziesięcioma fotografiami. Stała się jednym z ważniejszych punktów odniesienia dla polskich krytyków. Ważnym źródłem refleksji były także wypowiedzi programowe czołowych przedstawicieli nurtu: Allana Kaprowa, Jeana-Jacques'a Lebela, Volfa Vostella, Josepha Beuysa, Nam June Paika, i publikacje, takie jak: *A Primer of Happenings and Time/Space Art* Ala Hansena[6] (USA), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation* Jurgena Beckera i Wolfa Vostella[7] (Niemcy), *Jefferson's Birthday/Postface* Dicka Higginsa[8] (USA), *Le Happening* Jeana-Jacques'a Lebela[9] (Francja). Interpretacje miały różnorodny i często sprzeczny charakter, gdyż wynikały z subiektywnego odbioru, osobistych przekonań artystów, które rzadko się pokrywają, co też nastręczało krytykom trudności przy próbie obiektywizacji zjawiska, jakim był happening.

Pierwsze teksty krytyczno-teoretyczne dotyczące happeningu pojawiły się na łamach prasy literackiej i teatralnej. W „Poezji" (nr 4 z 1966 roku) ukazał się tekst Mariana Grześczaka *Zestawienia. (Uwagi o happeningu)*, w którym autor podjął próbę zdefiniowania zjawiska w kontekście artystycznym, wyjaśnienia jego istoty i genezy. Mimo zastrzeżenia w tytule tekst miał ambicje, aby stać się pierwszym artykułem o nowym prądzie w sztuce (poprzednie teksty autor określał jako „szersze noty"), jednak materiał faktograficzny, jaki udało mu się zebrać, nie wykracza poza zdarzenia znane już wcześniej w polskiej prasie (to jest Ben, Vostell). Krytyk nie ustrzegł się uproszczeń i mylnych interpretacji, ilustrując swe dyskusyjne tezy na temat happeningu przykładami, takimi jak Teatr Galeria z Gdańska. Pierwszym tekstem, który w sposób spójny i wiarygodny opisywał omawiane zjawisko, był artykuł Małgorzaty Semil *O happeningu bez uwag*[10] (w tytule wyraźne odniesienie do krytykowanego przez autorkę tekstu Grześczaka), który ukazał się w miesięczniku poświęconym dramaturgii współczesnej teatralnej, filmowej i radiowej „Dialog" w 1966 roku. Badaczka, tropem Kirby'ego, wywodziła happening z wcześniejszych form akcyjnych takich, jak environment (odwoływała się do kinetycznych rzeźb Rauschenberga i Tinguely'ego), event. Na gruncie amerykańskim ważnym źródłem ruchu związanego ze sztuką akcji była w drugiej połowie lat 50. i w latach 60. wielostronna działalność Johna Cage'a, łącząca rozmaite media: malarstwo, taniec, filmy, nagrania, recytacje poetyckie, oraz happeningi Allana Kaprowa. Niebagatelne znaczenie miała też międzynarodowa grupa artystów Fluxus postulująca wyjście poza krąg obrazów, przedmiotów i innych przedstawień ikonicznych ku widowisku muzyczno-teatralnemu, formule antykoncertu i żonglerce różnymi mediami w celu wykreowania zdarzenia o charakterze paraobrzędowym.

Ważne w mnogości tych punktów odniesienia jest to, że wszelkie formy sztuki akcji wywodzą się z gruntu sztuk wizualnych. W przekroczeniu malarstwa i dwuwymiarowego obrazu, kontestacyjnej postawy wobec świata instytucji artystycznych oraz fermentu na skutek zjawisk społeczno-politycznych lat 60. należy upatrywać źródeł myślenia o działaniu, akcji, ruchu jako reakcji na zmiany otaczającego świata. Happening posługiwał się rozmaitymi środkami wyrazu – muzyką, słowem, ruchem, barwą, filmem, światłem. Małgorzata Semil starannie oddzielała go jednak od wszelkich awangardowych form teatru, zaznaczając, że „alogiczna struktura, dająca początek nowemu rodzajowi widowisk, które Kirby określa mianem teatru przypadku albo dramatu przypadku, nie jest happeningiem [...] ponieważ wykonawcy odgrywają w nim pewne narzucone im role"[11]. Przyjmowała jednak fakt, iż pewien wpływ na powstanie happeningu mogły wywrzeć teorie teatralne Artauda, i antycypowała, że happening i teatr jeszcze będą się przenikać i czerpać od siebie nawzajem. Autorka z uwagą śledziła wydarzenia w dziedzinie sztuki akcji, opisując i interpretując poszczególne zdarzenia, akcentowała fakt, iż happening narodził się w wyniku poszukiwań twórczych artystów różnych dziedzin, głównie zaś malarzy, muzyków i tancerzy. Poszukiwania te kontynuowały tendencję z początku wieku, która prowadziła do unifikacji różnych dziedzin sztuki. Sporo uwagi autorka poświęciła postawie, filozofii i założeniom artystów sztuki akcji, próbując interpretować ich celowość i relacje z publicznością. Zauważyła również, iż rozmyte granice zjawiska i pojemność znaczeniowo-medialna ułatwiają także zaistnienie

[6] A. Hansen, *A Primer of Happenings and Time/Space Art*, Nowy Jork 1965.

[7] *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation*, red. J. Becker, W. Vostell, Reinbek 1965.

[8] D. Higgins, *Jefferson's Birthday/Postface*, Nowy Jork 1964.

[9] J. J. Lebel, *Le Happening*, Paryż 1966.

[10] M. Semil, *O happeningu bez uwag*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony Dramaturgii Współczesnej Teatralnej, Filmowej i Radiowej" 1966, nr 7 (lipiec), s. 102–112.

[11] Tamże, s. 105–106.

artystycznym kabotynom, poszukującym taniego efektu.

Kolejną próbę interpretacji przy jednoczesnym opisie zjawiska podjęła Hanna Ptaszkowska w cyklu publikacji „Happening w Polsce" w dwutygodniku literacko-artystycznym „Współczesność" z 1969 roku[12]. Pismo to, funkcjonujące od 1956 roku, odegrało znaczącą rolę w przemianach zachodzących w kulturze, zwłaszcza w literaturze, współkształtując nową generację literacką, zwaną „pokoleniem Współczesności". Występowało przeciwko obowiązującym konwencjom estetyczno-literackim i obyczajowym, wyrażało bunt młodego pokolenia wobec uznanych autorytetów i układów, propagowało osiągnięcia literatury światowej. Cykl tekstów pióra Hanny Ptaszkowskiej, poświęcony już nieco okrzepłemu, ale wciąż świeżemu i aktualnemu zjawisku happeningu, doskonale wpisywał się w problematykę podejmowaną na łamach pisma. Krytyczka, związana z Galerią Foksal, opowiadająca się za sztuką radykalną i przekraczającą ustalone konwencje, podjęła się rzetelnego opisu happeningu z kilku przyczyn. Zwróciła uwagę na niewystarczającą ilość rzeczowych i kompetentnych informacji na temat zjawiska, czego efektem było tworzenie mitów i fałszywych opinii, a nawet „bezkarność wulgarnych sądów", czemu pragnęła przeciwstawić własne definicje i analizy. Kolejną przyczyną był brak dokumentacji happeningu polskiego, dotyczącej jego tradycji i aktualności – w tym sensie cykl artykułów Ptaszkowskiej jest prekursorski. Autorka w przystępny i spójny sposób wyznaczyła najważniejsze elementy happeningu – bardziej operowanie zakazami niż postulatami, nieskończoność, likwidacja hierarchii (informacji, sytuacji, czasu i przestrzeni), anektowanie przedmiotów z codzienności itd. Ptaszkowska pisała, iż „happening można rozumieć jedynie jako manifestację – jedną z możliwych – określonej metody postępowania", zaznaczała przy tym: „Nie piszę antologii działań happeningowych. Skorzystam z przysługującego mi prawa wyboru tych faktów, które zadecydowały o pojawieniu się nowej orientacji artystycznej, orientacji na gruncie polskim unikalnej. Żadna bowiem forma, żaden nawyk, żaden fetysz życiowego prestiżu nie hamuje możliwości jej rozwoju". W tradycji polskiego happeningu niewątpliwą rolę, według badaczki, odgrywał Tadeusz Kantor i teatr Cricot 2. Opisała kilka inscenizacji, w których wyczuwalny był duch destrukcji i rezygnacja z rzeczywistości spektaklu na rzecz przedmiotów gotowych, asamblaży, teatru informel itd. Odniosła się także do Jerzego Beresia i jego akcji, określanych jako akty twórcze, wyczuwając, że polska specyfika to bardziej odstępstwa niż zbieżności w stosunku do rozwoju happeningu na świecie. Opisała też pułapki partycypacji, postulowanej szumnie od kilku lat przez artystów awangardowych oraz postępowych krytyków, objawiające się choćby w wykorzystywaniu jej jako trick. Podobnie jak Semil nawiązała przy okazji opisywanego zjawiska do environmentu. Uznała, że zaczęto je realizować w Polsce w 1966 roku i to Galeria Foksal była inicjatorem owych działań, a poprzedził je słynny tekst *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca* Wiesława Borowskiego, Hanny Ptaszkowskiej i Mariusza Tchorka. Obecny stan wiedzy jest nieco inny. W 1958 roku Wojciech Fangor i Stanisław Zamecznik stworzyli pierwszą w sztuce światowej instalację przestrzenną – *Studium przestrzeni* w Salonie „Nowej Kultury" w Warszawie. Nowatorski environment powstał z obrazów optycznych Fangora. Ptaszkowska zdawała się nie dostrzegać prekursorskich działań Fangora i Zamecznika i skupiła się na wydarzeniach w Galerii Foksal, opisując działania Zbigniewa Gostomskiego, Edwarda Krasińskiego i Włodzimierza Borowskiego. W finale swoich rozważań wspomniała o „Assemblage'u zimowym", akcji podjętej przez artystów związanych z galerią Foksal – Beresia, Gostomskiego, Kantora, Krasińskiego, Stażewskiego i Marię Stangret, w założeniach mającej rozwiązywać problemy, przed którymi stanął happening (między innymi problem partycypacji) i które miały okazać się dla zjawiska kulminacyjne. Ptaszkowska słusznie antycypowała zmierzch owych działań, które miały wkrótce przejść metamorfozę i zbliżyć się do innego rodzaju zdarzeń, określanych pod koniec lat 70. jako performance. Do programu Galerii Foksal w kontekście nowych mediów i form, takich jak environment czy happening, odniósł się Andrzej Kostołowski w cyklu tekstów „Eliminacja. Galeria i Krytyka", który również ukazał się we „Współczesności"[13]. Pisał o eliminacji i redukcji, widocznych w sztuce ar-

[12] Zob. H. Ptaszkowska, *Happening w Polsce (1)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1969, nr 9 (288), 23 IV–6 V, s. 8; taż, *Happening w Polsce (2)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1969, nr 10 (289), 7 V–20 V, s. 8; taż, *Happening w Polsce (3)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1969, nr 11 (290), 21 V–2 VI, s. 8.

[13] Zob. A. Kostołowski, *Eliminacja. Galeria i krytyka (1)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1968, nr 11; tenże, *Eliminacja. Galeria i krytyka (2)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1968, nr 13; tenże, *Eliminacja. Galeria i krytyka (3)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1969, nr 1.

tystów z Foksalu, przytaczając zdanie Wiesława Borowskiego: „[...] akty wyrzeczenia, negacji, dezaprobaty i eliminacji w sztuce... stwarzają nowy teren dla prowadzenia nieustannego dialogu z granicami sztuki"[14]. Polemika *W sprawie Galerii „Foksal" PSP* autorstwa Ptaszkowskiej, Borowskiego i Tchorka ukazała się we „Współczesności" w 1969 roku[15]. Autorzy z kręgu Galerii Foksal zarzucili Kostołowskiemu zbytnie uproszczenia przy określaniu zjawisk artystycznych – posługiwanie się redukcją jako metodą artystyczną. Przestrzegali przed zbyt dosłownym nakładaniem założeń programowych galerii na realizacje promowanych przez nią artystów, uważając, iż „teoria w najlepszym tylko przypadku jest równoczesna z praktyką artystyczną, na ogół przychodzi po niej". W tekście polemicznym wybrzmiał także żal z powodu zbytniej polaryzacji polskiej krytyki, która, z jednej strony, „udowadnia fikcyjne wartości", z drugiej zaś, cechuje ją ignorancja i niechęć do rzeczowej analizy faktów i zdarzeń.

Najpełniejsza analiza happeningu, uwzględniająca poprzednie teksty przedstawiające zjawisko, rzucająca nowe światło na omawiamy problem i proponująca nowe, interesujące interpretacje, ukazała się ponownie w „Dialogu" w 1971 roku – był to obszerny tekst Stefana Morawskiego zatytułowany *Happening. Rodowód – charakter – funkcje*. Morawski z uwagą wymieniał i analizował najważniejsze postulaty książek o happeningu autorstwa A. Kaprowa, W. Vostella, M. Kirby'ego i J. J. Lebela. Dokonał rzetelnej analizy zjawiska opartej na zestawieniu różnych koncepcji i ich twórczej interpretacji. Zwrócił uwagę na zmienny kontekst funkcjonowania w zależności od miejsca: „Dla Amerykanów happening nie jest w żadnej mierze wyrazem jakichkolwiek postaw krytycznych, jest raczej wtargnięciem w życie, które akceptuje się w jego wersji codziennej, zwyczajnej. Dla Francuzów i Niemców jest glossą krytyczną, przy tym w wydaniu Vostella krytyka ma charakter przede wszystkim społeczno-obyczajowy i polityczny, zaś w wydaniu Lebela jest krytyką totalną"[16]. Pisząc o polskim kontekście happeningu zgodził się z analizami Hanny Ptaszkowskiej, punktując dodatkowo (uzasadniony wszak) brak nieustannego „dialogu" na tak czy nie z cywilizacją technologiczną. „Polski happening atakuje konwencje kulturowe, w sferę obyczajową wkracza tylko częściowo, politycznie jest obojętny lub też udaje obojętność"[17] – pisał. Kreślił także rozległą genezę zjawiska, powołując się na odrobioną lekcję Duchampa, wykłady dra Suzuki o buddyzmie zen, amerykański pop-art, francuski i włoski nowy realizm i wreszcie Fluxus. Happening rozkwitał w Nowym Jorku w latach 1958–1962, Fluxus zaś dopiero wówczas dojrzewał, jednak mimo równoległości rozwoju tych fenomenów uważa się, iż Fluxusowe poszukiwania zachęciły artystów do radykalniejszych decyzji artystycznych. Morawski jako pierwszy stwierdził, że żywiołem wyróżniającym happening ma być aleatoryczność (z łac. *alea*, kostka do gry – związana z przypadkowością) właściwa codziennym doświadczeniom, tutaj zaś spotęgowana. Użył określenia „aleatoryzm życiowy" na określenie pomieszania elementów wizualnych i akustycznych z potocznym bełkotem słownym. W drugiej części swego studium Morawski nie tylko nakreślił linie łączące happening z environmentem, spektaklami teatralno-muzyczno-plastycznymi, literaturą, ale także wskazał na rozległy rodowód pozaartystyczny, każąc szukać przyczyn ogarnięcia przez happening tak wielu dziedzin sztuki w przemianach świadomości estetycznej. Morawski pisał o „paradoksach i ambiwalencji happeningu – jego zamknięciu się w teraźniejszości i motywie nadziei, jego konformizmie i nieustannej rebelii"[18].

W chwili, gdy postulat partycypacji wyczerpał się i akcenty zostały rozłożone nieco inaczej, pojawił się nowy trend, który został określony mianem performance. Dla powstania i ukształtowania się sztuki performance kluczowe znaczenie – jak pisze Łukasz Guzek w tekście *Przez performance do sztuki*[19] miał ruch Fluxus, który wprowadził do sztuki zasadę tożsamości artysty i dzieła jako zasadę formalną i artystyczną (w happeningu kluczowe było uczestnictwo). Oznaczało to, że artysta, kształtując swoją tożsamość w sztuce i wobec niej, może się obyć bez pośrednictwa struktur wizualnych. To właśnie Fluxus wprowadził „performerski" rodzaj obecności artysty jako dzieła sztuki. Jednak sposób kształtowania formy w oparciu o kondycję artysty

[14] Tamże, s. 3.

[15] H. Ptaszkowska, W. Borowski, M. Tchorek, *W sprawie Galerii „Foksal" PSP*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1969, nr 5 (284), 26 II–11 III, s. 4.

[16] S. Morawski, *Happening (1). Rodowód–charakter–funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony Dramaturgii Współczesnej Teatralnej, Filmowej i Radiowej" 1971, nr 9 (wrzesień), s. 114.

[17] Tamże, s. 119.

[18] S. Morawski, *Happening (2). Rodowód–charakter–funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony Dramaturgii Współczesnej Teatralnej, Filmowej i Radiowej" 1971, nr 10 (październik), s. 136.

[19] Ł. Guzek, *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia" 2005, nr 12, s. 20–23.

był dla twórców Fluxusu nieco inny niż dla późniejszych artystów performance – wywodzili ją z muzyki, eksperymentu dźwiękowego, poezji, rozumianej jako związek słowa z dźwiękiem i fizjologią mowy (bądź obrazem – jak w poezji wizualnej czy konkretnej).

Guzek porównuje performance i happening jako dwa nurty powiązane ze sobą linią bezpośredniej kontynuacji, formy akcjonizmu, które lokują się w jednym ciągu następstwa historycznego. Przekonuje jednak, że happening jest bardziej związany z malarstwem akcji, informelem, abstrakcyjnym ekspresjonizmem, wszelką sztuką ekspresji bezpośredniej niż z konceptualnym duchem Fluxusu. Mimo bliskości historycznej happening należy do innej linii genealogicznej, rozwojowej sztuki współczesnej. Wprowadzone do sztuki przez Fluxus realizm, ramowość kompozycji utworu i przewaga wykonawstwa nad rezultatem stworzyły podstawę dla ustanowienia samodzielnej formy performerskiej, dały impuls dla emancypacji artysty, a tym samym emancypacji jego działania na żywo, jako pokazu performance. Status performera w sztuce, jako szczególny przypadek artysty, wywodzi się z Fluxusu, który wyprowadził go ze sposobu istnienia muzyki i wykonawstwa muzycznego. To właśnie z koncertów Fluxusu – głównie na gruncie uprawianej w tym kręgu „teorii artysty" głoszącej, że artysta jest w sztuce najważniejszy, jest jej formą i treścią oraz materiałem i celem – narodziła się sztuka performance.

Oficjalne rozpoznanie performance'u nastąpiło w latach 70., kiedy ta forma sztuki zaczęła być prezentowana na ważnych imprezach artystycznych. Słynne Documenta 5 (1972), których kuratorem był Harald Szeemann, były przełomem w rozumieniu sztuki już nie jako obiektu, ale i akcji. Stało się tak między innymi dzięki Josephowi Beuysowi, który zaproponował debatę mającą trwać sto dni, wzywającą do wzięcia przez sztukę nie tylko odpowiedzialności estetycznej (*Organizacja dla bezpośredniej demokracji poprzez plebiscyt*). W Polsce performance korzystał w znacznym stopniu ze środków artystycznych właściwych teatrowi, podobnie zresztą jak happening. Bardzo aktywne było środowisko wrocławskie, w którym działał Jerzy Grotowski. Reżyser tworzył teatr eksperymentalny, ale także coś, co sam określał jako „parateatr" (1969–1978). Działanie to miało charakter warsztatowy i odnosiło się do kultury czynnej, aktywnego uczestnictwa, zaangażowania widza w proces twórczy. Za jeden z pierwszych performance'ów uważane są działania surrealistycznego teatru Trumna, którego twórcą był Adam Rząsa. Na Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach pojawiły się pokazy synkretyczne Włodzimierza Borowskiego, określane przez niego jako antyhappeningi[20].

Sens i charakter pojęć, takich jak: happening, antyhappening, performance, jest uchwytny poprzez ewolucję zjawisk i form ekspresji. Jan Przyłuski, definiując polską sztukę akcji metodą opisu historycznego, przyjmuje ujęcie diachroniczne i synchroniczne, korzystając z przedstawienia dynamicznej przemiany chronologicznej opartej na porządku następstw oraz skupiając się na momentach szczególnego zagęszczenia wydarzeń[21]. W ten sposób oś happeningu wyznacza rok 1965, antyhappening to 1969 (choć mówi się o czasie przełomu 1968–1971), performance zaś oscyluje już w stronę lat 80. W przypadku sztuki performance trudno mówić o konkretnej dacie inicjującej zjawisko (choć każdy z nestorów sztuki akcji w Polsce będzie ją widział w początku własnych wystąpień).

W polskiej teorii i krytyce sztuki termin „performance" upowszechniły dwa wydarzenia zorganizowane w 1978 roku, oba o zasięgu międzynarodowym: „International Artists Meeting – I am" (Galeria Riwiera-Remont, kwiecień) oraz „Performance and Body" (Galeria Labirynt, październik). Pierwszy festiwal sztuki performance w Polsce, „I am", odbył się w dniach 28 marca–6 kwietnia 1978 roku i został zorganizowany przez Henryka Gajewskiego w studenckiej Galerii Riwiera-Remont w Warszawie. Nazwa festiwalu odnosiła się zarówno do kluczowej dla performance'u obecności artysty (*I am* – ang. jestem), jak i była skrótem od International Artists Meeting. Z obawy przed cenzurą w tytule festiwalu nie użyto pojęcia „performance". Festiwal warszawski był poniekąd odpowiedzią na program Documenta w Kassel w 1977 roku, którego jeden z działów został poświęcony całkowicie sztuce performance. Władysław Kaźmierczak uważa, iż festiwal performance'u „I am" był szokiem pojęciowym dla artystów polskich zajmujących się sztuką żywą. Kurator festiwalu Henryk Gajewski wyraźnie rozdzielił sztukę performance od sztuki awangardowej, konceptualizmu i towarzyszących mu odmian sztuki żywej. W wydarzeniu wzięli udział artyści z piętnastu krajów. Podczas kilkudniowego festiwalu odbywały się akcje uliczne,

[20] Zob. J. Ludwiński, *Reportaż z „antyhappeningu"* (o Włodzimierzu Borowskim), „Odra". Miesięcznik Społeczno-Kulturalny" 1969, nr 6, przedruk w: J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków 2003, s. 136–140.

[21] J. Przyłuski, *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*, Słupsk 2007, s. 5.

pokazy sztuki wideo, spektakle, koncerty, wykłady artystów na temat performance'u oraz dyskusje o zupełnie nowej idei w sztuce. Ich efektem był katalog festiwalu *I am, czyli Performance*, praca zbiorowa opatrzona wstępem Grzegorza Dziamskiego. Powodem jej tak późnego napisania i wydania aż po sześciu latach była znana w ówczesnej Polsce strategia wyciszania niewygodnych zjawisk w kulturze. Performance polski, jako alternatywa dla akcji czy happeningów, nie został dostatecznie doceniony i ujawniony w kraju i za granicą. Choć spóźniona, książka ta jest wyjątkowo ważna i cenna, ponieważ precyzyjnie określa czas pojawienia się pojęcia „performance" w Polsce. Polska prasa zamieściła kilka recenzji pierwszego w Polsce festiwalu performance. Teksty Zbigniewa Korusa w piśmie „Integracje" (1978)[22], Jerzego Domagały w „Kulturze" (1978)[23], wywiad Jacka Drabika z Henrykiem Gajewskim[24] w czasopiśmie „Nowy Wyraz" z 1980 roku mają charakter różnorodny, są jednak znakiem swoich czasów, wyrazem pewnej nieporadności poznawczej i językowej wobec nowych fenomenów artystycznych. W pierwszych tekstach o performansie widać, w jaki sposób kształtuje się sposób pisania o nim – opisowy, interpretacyjny, oparty na intuicjach, w dużej mierze wzorowany na krytyce zachodniej.

Międzynarodowe Spotkanie Artystów „Performance and Body", zorganizowane w 1978 roku przez Galerię Labirynt, było kolejnym ważnym krokiem w historii sztuki performance w Polsce. Lublin był kolebką sztuki akcji w kraju, miejscem, gdzie już na początku swojej drogi twórczej występowali tacy artyści, jak: Jerzy Bereś, Zbigniew Warpechowski, Krzysztof Zarębski, Przemysław Kwiek. Nie znaczy to oczywiście, aby przed 1978 rokiem, okazjonalnie i w jednostkowych przypadkach, termin ten nie występował, a tym bardziej by nie istniały zjawiska mogące uchodzić za pionierskie przykłady rodzimego performance'u tworzące dlań specyficzne polskie zaplecze. Rok 1978 jest jednak cezurą ważną, gdyż wówczas termin „performance" został wprowadzony do języka polskiej krytyki i teorii, zadomawiając się na dobre w słowniku sztuki najnowszej. Początków polskiego performance'u należałoby jednak szukać dużo wcześniej, jeszcze w latach 60., w pokazach synkretycznych Włodzimierza Borowskiego i w pierwszych manifestacjach Jerzego Beresia. Krytyka artystyczna, dotycząca sztuki akcji, aspirująca do rzetelnej wykładni rodzących się zjawisk, funkcjonowała, podobnie jak artyści polskiej awangardy lat 1956–1970, w osamotnieniu i pewnej izolacji międzynarodowej, bazując na zapożyczeniach z Zachodu. Pisanie o sztuce utrudniał również fakt, iż twórczość polskich artystów była znacznie bardziej rozproszona i często pozbawiona dokumentacji, odmiennie od twórczości artystów europejskich czy amerykańskich. Brakuje tekstów krytycznych, konceptualizujących sztukę akcji w Polsce, na ogół mamy do czynienia z relacjami naocznych świadków. Alternatywne zdarzenia artystyczne blokowała cenzura, a jedyną sferą względnej wolności były kluby i galerie studenckie. Performance w Polsce po roku 1978 nie był nurtem mającym zbyt wielu zwolenników. Bardziej funkcjonował w rozważaniach teoretycznych i dyskusjach aniżeli w praktyce artystycznej. Na temat performance'u powstawało w owym czasie niewiele tekstów. Władysław Kaźmierczak uważa, iż nieliczni performerzy nie wypowiadali się na temat swojej sztuki, ponieważ nadmiar wypowiedzi programowych ówczesnej awangardy zniechęcał do jakiejkolwiek wypowiedzi i konieczności wikłania się w dyskusje. Krytyka artystyczna niewiele wiedziała o sztuce performance, sami artyści zaś wypowiadali się o niej często negatywnie. Zbigniew Makarewicz używał pojęcia „przedstawienie", twierdząc, że we Wrocławiu przedstawienia były realizowane już w latach 50. Jeden z czołowych krytyków lat 70., Jerzy Ludwiński, widział performance w szerszym kontekście aktualnych zjawisk, warto zwrócić uwagę na teksty dotyczące happeningu i performance'u, które zostały wygłoszone w formie odczytu podczas plenerów (Miastko 1979), pozostały jako maszynopisy (opublikowane w zbiorze *Epoka błękitu* wydanym w Krakowie w 2003 roku) bądź zostały opublikowane w prasie artystycznej (we wrocławskiej „Odrze", we „Współczesności", „Projekcie"). Ludwiński był komisarzem plenerów w Osiekach, brał udział w I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach (1966), które uznał za przełomowe[25]. Działał w różnych ośrodkach i śro-

[22] Z. Korus, *Sztuka osobistego uczestnictwa*, „Integracje. Zeszyty Ruchu Kulturalnego i Artystycznego SZSP" 1978, nr 12 (grudzień), s. 56–57.

[23] J. Domagała, *Performance*, „Kultura" 1978, nr 21 (779), s. 13.

[24] *Rozmowa z nie-artystą.* Jacek Drabik rozmawia z Henrykiem Gajewskim, „Nowy Wyraz" 1980, nr 1, s. 121–126.

[25] Jerzy Ludwiński wspominał: „Tam w Puławach rzeczywiście powstała nowa sztuka. Powstały różne *environment*, instalacje rozmaite. Labirynty, do których się wchodziło; najpierw było ciemno, później zapalały się światła. Performance'e, happeningi i w jakimś sensie pojawiła się sztuka konceptualna – jej pierwszy moment",

dowiskach twórczych, dążąc do decentralizacji sztuki i sformułowania swoistego języka krytyki artystycznej. W jego relacjach z akcji i zdarzeń[26] dają się odczuć fascynacje radykalnymi tendencjami, związanymi z przekraczaniem ustalonych konwencji artystycznych, oraz intuicja i profetyzm w ocenie zjawisk, takich jak happening czy później performance. Czujnie obserwował zmiany w sztuce wynikające z konceptualnego przesilenia. Teksty *Nowe tendencje w sztuce polskiej* i *Próba oceny poszczególnych środowisk twórczych w kraju*[27] zwiastowały jego słynną koncepcję Muzeum Sztuki Aktualnej, która rozwinęła się, gdy mieszkał we Wrocławiu i głosił program „muzeum gry". Idea ta w sposób bezprecedensowy poszerzała zasięg nowoczesnego myślenia na temat sztuki aktualnej, gdyż wskazywała na potrzebę powstania miejsca, które przede wszystkim reagowałoby na fakty artystyczne, prowokowało zdarzenia będące „polem gry" między artystą, widzem i krytykiem[28].

Teksty przedstawiające twórczość artystów performance: Jerzego Beresia, Zbigniewa Warpechowskiego, Natalii LL, Jana Świdzińskiego, Zygmunta Piotrowskiego, KwieKulik zaczęły się pojawiać w czasopiśmiennictwie o sztuce pod koniec lat 70. W latach 80. interesujące teksty dotyczące sztuki performance opatrzone autokomentarzami artystów pojawiły się między innymi w „Nurcie"[29] i w „Sztuce"[30]. Grzegorz Dziamski był jednym z pierwszych teoretyków, którzy opisywali sztukę performance. Andrzej Kostołowski, ideologiczny współtwórca Galerii Akumulatory 2, jeden z najważniejszych krytyków sztuki lat 70. i 80., śledził z uwagą działania artystów awangardy, jego interpretacje nie były jednak wolne od uproszczeń. Artyści do samego pojęcia „performance" odnosili się z niechęcią i dystansem. To nastawienie zmieniło się w latach 80., kiedy twórcy, klasyfikując swoje wcześniejsze działania, znacznie sprawniej operowali tym pojęciem. Wiele lat później, w latach 80. niejednokrotnie określali swoje akcje jako performance – nie tylko bieżące, ale nawet te z lat 60. Zbigniew Warpechowski pisał w „Zasobniku", iż prezentował performance od roku 1967, czyli kilka lat wcześniej niż samo pojęcie „performance" zostało upowszechnione w tym znaczeniu w piśmie „Avalanche". Podobna ewolucja w zmianie stanowiska wobec performance'u miała miejsce w każdym przypadku wśród tych artystów, którzy swoje realizacje na żywo nazywali wcześniej akcjami, happeningami, *events*, *activity*, przedstawieniami czy działaniami.

W krytyce artystycznej po 2000 roku pojawiło się wiele tekstów dotyczących zarówno poszczególnych artystów czy grup, jak i samego zjawiska sztuki akcji, które sytuują ją w szerszym kontekście przemian w sztuce, tak polskiej, jak światowej, i stanowią próbę zdiagnozowania aktualnej kondycji sztuki performance. Jan Przyłuski w publikacji *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*[31] pisze, że był to proces, w którym, dzięki sztukom performatywnym i intermediom ostatnich pięćdziesięciu lat, został stworzony nowy sposób rozumienia kultury i całkiem inny sposób jej odczuwania. To nowe podejście, nowy rodzaj dyspozycji poznawczej dopiero w latach 90. XX wieku został zaadaptowane przez teorię kultury i antropologię, czego przejawem jest zainteresowanie krytyków sztuką akcji, próbą jej systematyzacji, definiowania i kontekstualizacji oraz zwrot performatywny w naukach o człowieku.

BIBLIOGRAFIA

Carlson Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, London 1996.

Domagała Jerzy, *Performance*, „Kultura" 1978, nr 21 (779).

Goldberg Rose-Lee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York 1979.

Guzek Łukasz, *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia" 2005, nr 12.

Hansen Al, *A Primer of Happenings and Time/Space Art*, New York 1965.

Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation, ed. Jürgen Becker, Wolf Vostell, Reinbek 1965.

Higgins Dick, *Jefferson's Birthday/Postface*, New York 1964.

Kirby Michael, Jim Dine, *Happenings: an Illustrated Anthology*, Michigan 1965.

Korus Zygmunt, *Sztuka osobistego uczestnictwa*, „Integracje. Zeszyty Ruchu Kulturalnego i Artystycznego SZSP" 1978, nr 12 (grudzień).

Kostołowski Andrzej, *Eliminacja. Galeria i krytyka (1)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1968, nr 11.

Kostołowski Andrzej, *Eliminacja. Galeria i krytyka (2)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1968, nr 13.

Kostołowski Andrzej, *Eliminacja. Galeria i krytyka (3)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1969, nr 1.

cyt. za: *Sztuka zmierza do maksymalnej różnorodności. Rozmowa przeprowadzona przez Rafała Jakubowicza*, [w:] *Jerzy Ludwiński, Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2009, s. 322.

[26] J. Ludwiński, *Reportaż z „antyhappeningu"* (o Włodzimierzu Borowskim), „Odra. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny" 1969, nr 6; tenże „Opisanie happeningu (o Andrzeju Matuszewskim)", rękopis, 1970, przedruk w: *Epoka błękitu*, Kraków 2003, s. 153–155.

[27] Zob.: A. M. Leśniewska, *Puławy* 66, Lublin 2006.

[28] P. Lisowski, *Performatywna mitologia. O strategii kuratorskiej Jerzego Ludwińskiego*, [w]: *Jerzy Ludwiński. Wypełniając puste pola*, Toruń 2011, s. 8.

[29] M. Rosiak, *Performance*, „Nurt" 1980, nr 11 (187).

[30] Zob. Z. Warpechowski, Z. Piotrowski, *Akademia Ruchu*, „Sztuka" 1988, nr 1.

[31] J. Przyłuski, dz. cyt., s. 6.

Lebel Jean Jacques, *Le Happening*, Paris 1966.
Leśniewska Anna Maria, *Puławy* 66, Lublin 2006.
Lisowski Piotr, *Performatywna mitologia. O strategii kuratorskiej Jerzego Ludwińskiego*, [w:] *Jerzy Ludwiński. Wypełniając puste pola*, Toruń 2011.
Ludwiński Jerzy, „Opisanie happeningu (o Andrzeju Matuszewskim)", rękopis, 1970, druk w: *Epoka błękitu*, Kraków 2003.
Ludwiński Jerzy, *Reportaż z „antyhappeningu"* (o Włodzimierzu Borowskim), „Odra. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny" 1969, nr 6, przedruk w: Jerzy Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków 2003.
Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa 2001.
Morawski Stefan, *Happening (1). Rodowód–charakter–funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony Dramaturgii Współczesnej Teatralnej, Filmowej i Radiowej" 1971, nr 9 (wrzesień).
Morawski Stefan, *Happening (2). Rodowód–charakter–funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony Dramaturgii Współczesnej Teatralnej, Filmowej i Radiowej" 1971, nr 10 (październik).
Przyłuski Jan, *Sztuka Akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*, Słupsk 2007.
Ptaszkowska Hanna, *Happening w Polsce (1)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1969, nr 9 (288).
Ptaszkowska Hanna, *Happening w Polsce (2)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1969, nr 10 (289).
Ptaszkowska Hanna, *Happening w Polsce (3)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1969, nr 11 (290).
Ptaszkowska Hanna, Borowski Wiesław, Tchorek Mariusz, *W sprawie Galerii „Foksal" PSP*, „Współczesność. Czasopismo Literackie" 1969, nr 5 (284).
Rosiak Mariusz, *Performance*, „Nurt" 1980, nr 11 (187).
Rozmowa z nie-artystą. Jacek Drabik rozmawia z Henrykiem Gajewskim, „Nowy Wyraz" 1980, nr 1.
Semil Małgorzata, *O happeningu bez uwag*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony Dramaturgii Współczesnej Teatralnej, Filmowej i Radiowej" 1966, nr 7 (lipiec).
Sztuka zmierza do maksymalnej różnorodności. Rozmowa przeprowadzona przez Rafała Jakubowicza, [w:] *Jerzy Ludwiński. Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. Jarosław Kozłowski, Poznań–Wrocław 2009.
Wachowski Jacek, *Performans*, Gdańsk 2011.

STRESZCZENIE

Polska krytyka artystyczna przyswajała zjawisko happeningu i performance'u od początku lat 60. przede wszystkim pod wpływem krytyki zachodniej (głównie amerykańskiej i zachodnioniemieckiej), stopniowo odnajdując własny język i sposób interpretacji zjawisk, które od końca lat 50. na dobre zagościły w sztuce. Od drugiej połowy lat 60. można zaobserwować próby konceptualizacji nowej sztuki, zaczęły pojawiać się teksty teoretyków opisujące zjawisko happeningu, które miało za żelazną kurtyną ugruntowaną pozycję i całkiem sporą literaturę. Tekst jest próbą podsumowania najważniejszych i najbardziej opiniotwórczych tekstów krytycznych, które ukazały się w prasie polskiej w latach 60. i 70. dotyczących sztuki efemerycznej, jej nurtów, terminologii i przedstawicieli. Pierwsze teksty krytyczno-teoretyczne dotyczące happeningu pojawiły się na łamach prasy literackiej i teatralnej: w „Poezji" i „Dialogu" (1966). Kolejne odniesienia miały miejsce w dwutygodniku literacko-artystycznym „Współczesność" (1969). Autorzy nierzadko polemizowali ze sobą na łamach wspomnianych periodyków. Kolejna część tekstu dotyczy wyodrębnienia się sztuki performance z nurtu sztuki akcji oraz upowszechnienia nowego terminu przez dwa zorganizowane w 1978 roku festiwale o zasięgu międzynarodowym: International Artists Meeting – „I am" (Galeria Remont, kwiecień) oraz Performance and Body (Galeria Labirynt, październik). Warszawskie spotkanie zyskało oddźwięk w mediach, zarówno związanych z władzą („Kultura"), jak i studenckich („Integracje", „Nowy Wyraz"). Krytyka artystyczna ostrożnie traktowała nowe zjawisko, jednym z badaczy, którzy postrzegali performance w szerszym kontekście aktualnych zjawisk, był Jerzy Ludwiński, jego eseje ukazywały się na łamach „Odry", „Współczesności", „Projektu". Opracowania autorskie i krytyczne dotyczące sztuki performance zaczęły pojawiać się na większą skalę w latach 80. w „Nurcie" i „Sztuce". Na przełomie wieków zainteresowanie sztuką efemeryczną i intermedialną zbiegło się z teoriami w dziedzinie antropologii, co zaowocowało zwrotem performatywnym w naukach o człowieku.

Słowa klucze: happening, performance, sztuka akcji, polska krytyka artystyczna, Fluxus, environment, dokumentacja, asamblaż, aleatoryczność, antyhappening, polska awangarda, konceptualizm, zwrot performatywny

SUMMARY

Happening, Performance Art, Actionism in Polish Art Criticism since 1960s

Polish art criticism has been assimilating the phenomena of happening and performance art since the beginning of the 1960s, primarily under the influence of western art criticism (mainly American and West-German), gradually finding its own language and means of interpretation of the processes that permanently entered art at the end of the 1950s. Since the second half of the 1960s, one can observe trials of conceptualisation of this new form of art; theoreticians' studies that problematize the phenomenon of happening – which maintained a stable position behind the Iron Curtain and could enjoy a relatively rich biography dedicated to the topic –started to appear. This article is a trial to summarise the most important and influential critical studies concerning the ephemeral art (and its trends, terminology and representatives) that were published in the Polish press between the 1960s and the 1970s. The first critical-theoretical

analyses of the happenings appeared in the literary and theatrical journals: "Poezja" and "Dialog" (1966). The next studies were published in the biweekly literary-artistic magazine "Współczesność" (1969). The journals were often a place of discussion between the authors. The further part of this article analyses the separation of performance art from the trend of actionism and the popularisation of the new term by two 1978 international festivals: "International Artists Meeting – I am" (Remont Gallery, April) and "Performance and Body" (Labirynt Gallery, October). The Warsaw meetings generated a reaction in the media, both connected to the government ("Kultura") and the student circles ("Integracje", "Nowy wyraz"). The art criticism approached the new phenomenon carefully; one of the researchers who placed performance in the wider context of contemporary processes was Jerzy Ludwiński – his essays were published in journals such as "Odra", "Współczesność" or "Projekt". The studies and analyses started to appear on a larger scale in the 1980s in "Nurt" and "Sztuka". At the turn of the centuries, the interest in the ephemeral and intermedia arts met the anthropological theories, what resulted in a change in studies about humanity.

Key words: happening, performance art, actionism, Polish art criticism, Fluxus, environment, documentation, assemblage, aleatoric art, anti-happening, Polish avant-garde, conceptualism, change in studies

Anna Struzik
Katolicki Uniwersytet Lubelski – doktorantka

Krytyka lat 90. – sztuka krytyczna

Dywagację nad stanem sztuki nowoczesnej w Polsce należy rozpocząć od smutnej refleksji, że społeczeństwo postrzega dziś działania artystyczne jako zjawiska marginalne, mało znaczące i co najmniej podejrzane, kojarząc je głównie z ochoczo relacjonowanymi przez media ekscesami, takimi jak choćby słynna szarża z szablą Daniela Olbrychskiego w warszawskiej Zachęcie. Skandale te, choć mało reprezentatywne dla ogółu zjawisk artystycznych w Polsce, powodują liczne szkodliwe napięcia i nieporozumienia, które Zbigniew Libera trafnie nazwał „zimną wojną sztuki ze społeczeństwem"[1]. Brak rzetelnej edukacji artystycznej, przekładający się na niezrozumienie języka sztuki współczesnej i preferowanych przez nią estetyk, skutkuje tym, że nawet elity intelektualne zdają się przejawiać głęboko zakorzenioną nieufność w stosunku do współczesnych wytworów sztuk wizualnych[2]. Polacy preferują literaturę, teatr, a nade wszystko kino, które zyskały status znacznie wyższy niż performance, wideo czy instalacje, a nawet fotografia[3]. Należy przy tym nieco uszczypliwie spostrzec, że w kraju, w którym społeczeństwo w ogóle nie przejawia zainteresowania sztuką, politycy szybko dostrzegli, iż atakowaniem i blokowaniem wystaw można sobie łatwo i skutecznie zrobić darmowy PR (za przykład niech posłuży chociażby bohaterska akcja posła Witolda Tomczaka w Zachęcie w 2000 roku[4], będąca dlań katapultą do Parlamentu Europejskiego). Za ten smutny stan rzeczy w pewnym sensie „odpowiedzialna" jest sztuka krytyczna[5] – silny nurt w plastyce polskiej, kształtujący się na przełomie lat 80. i 90., gdy krajem wstrząsnęły potężne przeobrażenia polityczne i społeczne. Zmiana ustroju pociągnęła za sobą zmiany we wszystkich obszarach życia – także, a może przede wszystkim, w kulturze. Historia i martyrologia przestała prześladować artystów, przyszło im się za to zmierzyć z czymś zupełnie innym – agresywnymi modelami życia importowanymi z Zachodu. Kultura konsumpcyjna (obca, wobec której społeczeństwo nie miało dystansu) stała się głównym punktem odniesienia dla artystycznego opisu rzeczywistości przez sztukę krytyczną, będącą szczególną, zupełnie nową na polskim gruncie odmianą sztuki zaangażowanej społecznie[6], tworzoną przez nową generację artystów – bezkompromisowych, niebojących się zerwania z dotychczasowym idealistycznym podejściem do sztuki i nawiązania krytycznego dialogu z zastaną, niełatwą rzeczywistością[7]. Nurt krytyczny jest do dziś najbardziej wyrazistym i rozpoznawalnym, a zarazem jednym z najtrudniejszych do zdefiniowania i interpretacji zjawisk w polskiej sztuce współczesnej.

Umownie do sztuki krytycznej zalicza się prace komentujące w sposób krytyczny nową rzeczywistość społeczną oraz obraz przemian wartości, mentalności i obyczajów[8] po transformacji ustrojowej w 1989 roku[9]. Jej idea zrodziła się w pracowni rzeźby na warszawskiej ASP („Kowalnia") prowadzonej przez profesora Grzegorza Kowalskiego, a inspiracje ruchu były bardzo szerokie – można do nich zaliczyć zachodnie prądy artystyczne popularne w poprzednich dekadach (akcjoniści

[1] Z. Libera, *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem*, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm.

[2] Po 2000 roku częstym wątkiem przewijającym się w dyskusjach o kondycji sztuki jest pytanie o lekceważący stosunek polskiej inteligencji do sztuki. M. Ujma, *Dlaczego polscy intelektualiści nie lubią sztuki współczesnej? Próba diagnozy stanu rzeczy*, „Kresy" 2003, nr 4 (56).

[3] Taż, *Skandale artystyczne w Polsce po 1989 roku*, http://kulturaenter.pl/skandale-artystyczne-w-polsce-po-1989-roku/2012/03/.

[4] http://art.blox.pl/2007/01/Piec-najglosniejszych-skandali-w-Zachecie.html.

[5] Określenia „sztuka krytyczna" pojawiały się także w odniesieniu do działań artystów lat 70. – aktywnych politycznie lub tworzących tzw. sztukę ciała. Termin wymyślił Ryszard Kluszczyński, choć niektórzy autorstwo przypisują także Jerzemu Truszkowskiemu, do obiegu wprowadził zaś Piotr Piotrowski i „Magazyn Sztuki".

[6] W Polsce do tej pory popularny był model sztuki zaangażowanej w historię lub martyrologię, działającej niejako ku pokrzepieniu serc.

[7] Na rzeczywistość tę składały się brak rynku sztuki w Polsce, brak polityki kulturalnej państwa, brak mecenatu, brak obycia kulturalnego w młodym kapitalistycznym społeczeństwie, co zaowocowało całkowitą marginalizacją sztuki.

[8] Na Litwie „sztuka traumatyczna" jest pojęciem bardziej adekwatnym – obejmuje te same obszary, ale nie odnosi się do polityki.

[9] Cezura ta jest czysto umowna.

Jerzy Truszkowski, *Śnieg i krew*, 2016. Zbiory Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

wiedeńscy[10], abject art[11], Kolektyw Sztuki Socjologicznej[12]), ruchy społeczne (feminizm, gender) oraz nurty filozoficzne i ideologie – myśl Michaela Foucaulta, Jacques'a Lacana, postmodernizm lat 80. Sztuka krytyczna była nurtem wewnętrznie bardzo zróżnicowanym, jednak pomiędzy poszczególnymi artystami nie było ducha rywalizacji[13]. Za jej symboliczne narodziny możemy uznać przełom 1989 i 1990 roku, bogaty w nowe inicjatywy i projekty. Studenci II roku rzeźby warszawskiej ASP realizowali projekt „Obszar wspólny, obszar własny"[14], dyrektorem CSW Zamek został Wojciech Krukowski (pełnił tę funkcję do 2010 roku) – przychylny nowym tendencjom i otwarty na zmiany, a pod jego kierownictwem CSW zaczęło regularnie wydawać „Obieg", który szybko zyskał miano forum współczesnej krytyki i stał się najbardziej opiniotwórczym pismem zajmującym się sztuką polską. Początkowo, dla wczesnych komentatorów, artyści tworzący w nurcie sztuki krytycznej nie stanowili wyrazistej grupy, szczególnie w porównaniu z dekadą poprzednią, ale już pierwsze obrony dyplomów absolwentów „Kowalni" (1993 rok – Althamer, Markiewicz, Kozyra) pokazały, że młodzi artyści mają ciekawą i zaskakująco spójną koncepcję sztuki. Także pierwsza poważna wystawa „Idee poza ideologią. Nowe pokolenie w sztuce polskiej"[15] pomimo zróżnicowania tematycznego pokazała, że dzieła się wzajemnie uzupełniają. Podobnie było w przypadku pierwszej dużej, zbiorowej manifestacji nurtu na zorganizowanej w roku 1995 wystawie „Antyciała"[16]. Choć jej głównym wątkiem była chęć różnorodnego zinterpretowania zagadnień dotyczących ciała, poprzez liczne odniesienia społeczno-polityczne wykroczyła daleko poza body art, kreśląc szerszą perspektywę egzystencjalną. Także indywidualne wystawy („Narodziny Barbie" Alicji Żebrowskiej, „Olimpia" Katarzyny Kozyry) przez swój szokujący realizm i daleko posunięty ekshibicjonizm odbiegały od dotychczas obowiązujących w polskiej sztuce norm. Kolejne prace coraz odważniej eksplorowały granice sztuki – „Łaźnia kobiet"[17] Katarzyny Kozyry wywołała taki rezonans, że jej recenzje ukazywały się nawet w „Przeglądzie Technicznym"[18]. Dopiero wiele sukcesów zagranicznych, między innymi wyróżnienie Kozyry na 48. Biennale Sztuki w Wenecji w 1999 roku za „Łaźnię męską", sprawiło, że sztuka krytyczna zaczęła być przychylniej postrzegana przez ogół krytyków i powoli zdobywała status mainstreamowej. Status ten potwierdzały dodatkowo nieśmiało pojawiające się nurty wobec niej opozycyjne, a także organizacja dużych wystaw przeglądowych, takich jak choćby „Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości"[19], będąca swoistym świadectwem walki o poszerzenie pola sztuki oraz jej miejsca w dynamicznej rzeczywistości lat 90. i prezentująca najbardziej uznane nazwiska.

Najczęściej eksploatowane przez artystów krytycznych wątki to: zawłaszczenie języka dyskursów i subwersywne cytowanie go w zmienionym, często ironicznym kontekście, pokazanie opresyjności kultury (na przykład wobec kobiet) i uwikłanie cielesności w konteksty władzy, eksploracja przypadków wykluczenia społecznego, dyskredytacja powierzchownej dewocji i kiczu religijnego, próba przewartościowania kanonu estetycznego, tropienie paradoksów potocznej świadomości i pamięci historycznej oraz estetyka camp. Dzieła te szargały wszelkie świętości sztuki wysokiej i podważały archetypy oparte na platońskiej triadzie. Były skrajnie odmienne pod względem treściowym, a często także formalnym, od tradycyjnych dzieł sztuki zamkniętych w muzeach. W odbiorcy wywoływały dyskomfort i dysonans poznawczy, były drażniące i wymagające[20].

Prace eksplorujące bardziej wstydliwe obszary ludzkiej egzystencji pojawiały się oczywiście i wcześniej, ale do tej pory były zamknięte w obiegu galeryjnym i nie budziły protestu społecznego. Dzieła, takie jak *Piramida zwierząt*, *Pasja*, *Termofory* czy *Emblematy*, polaryzujące debatę wokół sztuki krytycznej, wyszły poza margines sztuki,

[10] Ruch artystyczny działający w latach 60. i 70. XX wieku, wyrastający ze sprzeciwu wobec katolicko-mieszczańskiego stylu życia w powojennej Austrii.

[11] Sztuka wstrętu oddziałująca poprzez kreowanie przedmiotów lub przedstawień kwestionujących i naruszających normy dotyczące ciała, seksualności i rasy (fizjologiczne wyobrażenia fragmentów ciała, organów płciowych i ekskrementów oraz wszelkie materiały organiczne i industrialne w stanie rozpadu).

[12] Grupa artystyczna założona w 1974 roku. Jej działalność skupiała się na socjologiczno-politycznych aspektach sztuki.

[13] „Idee poza ideologią. Nowe pokolenie w sztuce Polskiej", CSW, 1993 rok, kurator Grzegorz Borkowski.

[14] Niektórzy za początek sztuki krytycznej uznają także okres współpracy Zbigniewa Libery z duetem KwieKulik.

[15] 10 grudnia 1993–30 stycznia 1994 roku, kurator Grzegorz Borkowski.

[16] 7 lipca–13 sierpnia 1995 roku, kurator Ewa Grządek.

[17] Wrzesień–październik 1997 roku, kurator Hanna Wróblewska.

[18] „Przegląd Techniczny" 1997, nr 47 (23 XI).

[19] CSW Łaźnia Gdańsk, styczeń–marzec 2000, kurator Bożena Czubak.

[20] A. Żmijewski, *Sztuka – „ogród koncentracyjny"?*, „Kresy" 1997, nr 29 (1), s. 227.

dotknęły rzeczywistości pozaartystycznej i wywołały zainteresowanie ogółu. Sztuka krytyczna jako jedyny nurt artystyczny w historii sztuki nowoczesnej w Polsce zapisała się w świadomości środowisk pozaartystycznych, wywołując burzliwy dyskurs krytyczny wykraczający poza ramy periodyków kulturalnych. Oczywiście nie był to przypadek – celowo, programowo zaaranżowana prowokacja i wywołany przez nią skandal stały się nowym nośnikiem artystycznym świadomie wykorzystywanym przez twórców do sprowokowania dyskusji publicznej. Obrazoburczy potencjał sztuki krytycznej zbyt często niestety przesłaniał ironiczny cudzysłów, w jaki ujmowane były dzieła artystów krytycznych. Zarzuty dotyczące jednego dzieła w wyniku działania prostych mechanizmów były rzutowane na całą sztukę w myśl retorycznej zasady pars pro toto. Prasa i krytyka gazetowa nie podjęły prób rozróżniania i wartościowania postaw artystycznych, z równym oburzeniem przyjmując wszelkie działania mieszczące się w pojemnym zbiorze sztuki krytycznej. W skrajnych przypadkach całej sztuce nowoczesnej w Polsce (kojarzonej głównie ze sztuką krytyczną) zarzucono niemoralność. Eskalacja emocji sprawiła, że konflikt zyskał wymiar polityczny, co trwale zaszkodziło polskiemu art worldowi. Został przegapiony moment, w którym możliwe było nawiązanie rzeczowej dyskusji na temat sztuki rodzimej, jej prerogatyw i przyszłości.

Pozytywny jest fakt, że po raz pierwszy polska inteligencja stanęła w obronie sztuki współczesnej w sposób tak oczywisty i wyrazisty (należy tu jednak zaznaczyć, że oczywiście nie chodziło o obronę dzieł samych w sobie, ale o wolność wypowiedzi artystycznej). Sztuka krytyczna sprowokowała nierzadko skrajne i niezwykle emocjonalne opinie także zawodowych krytyków, zmuszając ich do rewizji własnych poglądów i przyzwyczajeń estetycznych oraz do zadania (po raz kolejny) fundamentalnych pytań o istotę sztuki.

Krytyka merytoryczna, jak zawsze, pojawiała się z pewnym opóźnieniem, już po ustaniu „debaty" publicznej. Uznawana była, także przez samych krytyków, za pracę u podstaw w znaczeniu niemal pozytywistycznym – oprócz adwersarzy spoza środowiska artystycznego główne założenia sztuki krytycznej należało przybliżać także jej przeciwnikom z kręgów artystycznych o odmiennym poczuciu estetyki. Między krytykami opowiadającymi się za sztuką krytyczną a jej oponentami nie było porozumienia – frakcje coraz mocniej okopywały się na swych stanowiskach, a zaostrzający się konflikt rodził pokutujące do dziś stereotypy – jeśli nie jesteś za sztuką krytyczną, z pewnością jesteś konserwatystą i cenzorem. Zwolenników sztuki krytycznej, określanej przez środowisko jej oponentów jako „nowy socrealizm"[21], oskarżano o uprawianie nie sztuki, lecz zawoalowanej publicystyki. Zarzucano im także uwikłanie w ideologię „plastycznej poprawności"[22], gdzie obowiązujące kanony ustalał Zamek Ujazdowski, i dyskredytację innych estetyk. Najpoważniejszymi zarzutami wysuwanymi pod adresem sztuki krytycznej były jednak oskarżenia o niemoralność. Do najważniejszych przejawów łamania norm oponenci zaliczali artystyczny ekshibicjonizm, fascynację przemocą i seksualnością oraz negowanie wartości duchowych[23]. Pociągnęło to za sobą rozważania dotyczące aksjologicznych powinności sztuki i pytania o to, czy w ogóle możemy rozpatrywać dzieła sztuki w kategoriach etycznych (kontrowersje związane z *Piramidą zwierząt*, poczynaniami Grzegorza Klamana). Głównym dylematem krytyki artystycznej ostatecznie stała się próba nowej definicji tego, co współcześnie możemy uznać za sztukę. Krytycy zastanawiali się, co ją legitymizuje i uprawomocnia – czy jest to wyłącznie obecność w galerii, czy też to jakieś wartości wewnętrzne, które niezależnie od formy i okoliczności pozwalają odróżnić sztukę dobrą od złej albo od tego, co sztuką nie jest w ogóle.

Nikt natomiast nie zwracał uwagi na etyczność samej krytyki, w której nie działo się najlepiej – następowała szybka radykalizacja i wulgaryzacja języka. Publicystyka po 1989 roku stała się bezpardonowa, atakująca raczej autora dzieła, a unikająca wnikania w sens samej pracy. Teksty krytyczne wysuwały niejednokrotnie zaskakujące postulaty i mniej lub bardziej realne żądania (karania artystów, w tym publiczną chłostą[24], zmiany modelu finansowania sztuki), które pociągnęły za sobą wymierne działania, takie jak zamykanie wystaw i dymisje dyrektorów. Sztuka krytyczna budziła tak skrajne reakcje, że w Polsce, w której świeżo odzyskaną wolnością słowa jeszcze nie zdążono się nacieszyć, powróciły pomysły przywrócenia cenzury. Bardzo demoralizujący dla krytyków był również społeczny odbiór sztuki – nigdy nie miała ona w Polsce dobrej passy, więc żeby nie pogarszać sytuacji, publicyści unikali ostrych, piętnujących recenzji, rzekomo dla niej szkodliwych,

[21] C. Michalczyk, „Życie" 2001 (21).

[22] *Sztuka dzisiaj 2. Debata*, „Res Publica Nova" 1997, nr 10, s. 22.

[23] W. Skrodzki, *Piękno sztuki i fałsz jej obrazu*, „Kresy" 1997, nr 29 (1), s. 219.

[24] Pomysł taki wysunął między innymi Wojciech Wencel.

sprawiając wrażenie, że zawsze ma tę samą jakość i jest nietykalna. Ugruntowało to swoisty konformizm rządzący życiem artystycznym. Dwie największe debaty na temat sztuki krytycznej w Polsce (dotycząca *Piramidy* i *Pasji*) nigdy nie dotknęły samego dzieła i jego cech, koncentrując się na „poetyce skandalu"[25].

Kolejnym problemem krytyki była nieobecność publicystów średniego pokolenia i brak dialogu międzypokoleniowego. Młode pokolenie kierowało się innymi priorytetami. Najczęściej wysuwanymi pod ich adresem zarzutami było hołdowanie zasadzie współuczestnictwa krytyki w grzechu kreowania sztuki przez instytucje[26]. Coraz rzadziej krytyk czuł się w obowiązku służyć odbiorcy sztuki, coraz częściej artyście[27] lub, co gorsza, instytucji, która za nim stoi. Młodzi krytycy nie dbali też o stare standardy językowe – ich styl ewoluował pod wpływem wymogów rynku i chęci przypodobania się odbiorcy kokietowanego poufałością, brakiem zadęcia, językiem swojskim, młodzieżowym, zbliżonym do potocznego, aby przekonać go do sztuki, która mimo swoich egalitarnych postulatów coraz bardziej oddala się od życia, a jeśli się w nim pojawia, pełni rolę wyłącznie „ozdoby popkulturowych magazynów"[28].

Pierwsza olbrzymia fala krytyki, wywołana pokazem *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry, skończyła się w 1994 roku, powróciła jednak ze zdwojoną siłą w związku z wystawą „Irreligia. Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej XX wieku". Mimo iż obrazoburcza wystawa miała miejsce w Brukseli, jej reminiscencje można było zaobserwować na gruncie ojczystym w postaci ponad stu artykułów, dwudziestu audycji radiowych i dziesięciu programów telewizyjnych[29]. Wystawa została odebrana jako kolejny bulwersujący przejaw sztuki współczesnej[30] i poskutkowała wojną kuratora z „całym katolickim narodem"[31], poselską interpelacją Witolda Tomczuka oraz zwolnieniem z pracy w Muzeum Narodowym jej kuratora Kazimierza Piotrowskiego. W 2002 roku w Galerii Wyspa w Gdańsku została zaprezentowana *Pasja* Doroty Nieznalskiej. Praca szybko zyskała niezwykły rozgłos (artykuły w prasie, relacje telewizyjne, między innymi w głównym wydaniu *Faktów* w TVN), przy czym większość ją komentujących przyznawała bez zażenowania, że nigdy nie widziała jej osobiście[32]. Oskarżenie artystki przez lokalnych, gdańskich działaczy LPR o obrazę uczuć religijnych z art. 196 kk rozpoczęło trwającą niemal dziesięć lat epopeję sądową. Skandal dotyczący pracy Nieznalskiej w znacznym stopniu wpłynął na odwagę w prezentowaniu dzieł sztuki współczesnej tak w instytucjach publicznych, jak prywatnych. Dezaprobata opinii publicznej, indolencja krytyki i widowiskowe odwołania dyrektorów placówek kulturalnych sprawiły, że twórcy odczuli konsekwencje swych działań bardzo boleśnie – ostracyzm, brak możliwości organizowania wystaw, a nawet wyroki pozbawienia wolności i grzywny.

Wychodzący od 1990 roku „Obieg" (periodyk CSW Zamek) i nieregularnie ukazujący się „Magazyn Sztuki" pod redakcją Ryszarda Ziarkiewicza prezentowały bieżące wydarzenia artystyczne i publikowały merytoryczną, pogłębioną krytykę. Choć oba pisma mocno promowały sztukę krytyczną i były do niej nastawione przychylnie, to jej główną tubą była „Czereja"[33] (nazywana z czasem „najciekawszym artystycznym polskim pismem pornograficznym") – rodzaj fanzina wydawanego przez studentów ASP w Warszawie pod redakcją Artura Żmijewskiego. „Czereja" opisywała wydarzenia w „Kowalni" – obrony dyplomów i relacje z plenerów, a także zamieszczała koleżeńskie recenzje prac i bogaty materiał ikonograficzny[34]. Przy okazji „Czerei" warto wspomnieć o pojawieniu się zjawiska, takiego jak tekst towarzyszący – będącego formą literackiego komentarza, który choć może uchodzić za krytykę, to jednak nią nie jest. Recenzje sztuki krytycznej ukazywały się także dość regularnie w czasopismach komercyjnych, takich jak „Art & Business", lub akademickich, jak wrocławski „Format" lub warszawska „Ikonotheka". Warto wspomnieć także o czasopismach,

[25] Ł. Gorczyca, *Gra o sztukę*, „Znak" 1998, nr 523 (12), s. 41–53.

[26] *Sztuka dzisiaj 2. Debata*, „Res Publica Nova" 1997, nr 10, s. 23.

[27] M. Kitowska-Łysiak, *Urwaliśmy się na wolność*, „Znak" 1998, nr 523 (12), s. 21.

[28] J. Michalski, *Urwaliśmy się na wolność (i transformujemy)*, „Znak" 1998, nr 523 (12), s. 3–16.

[29] R. Konik, *Sztuka kabotynów*, http://www.ostoja.pl/zakupy/konik/sztuka.pdf.

[30] I. Wiszniewska, *Artyści u spowiedzi*, „Wprost" 2001, 49, http://www.wprost.pl/ar/11787/Artysci-u-spowiedzi/?I=993.

[31] http://ekai.pl/kultura/x1207/nie-chcialem-wojny-mowi-komisarz-irreligia/.

[32] V. Sajkiewicz, *Skandal – potrzebny od zaraz!*, „Dekada Literacka" 2006, nr 1–2, s. 215–216.

[33] Internetowe archiwum czasopisma dostępne online, http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1361.

[34] K. Sienkiewicz, *Konflikt i porozumienie. „Czereja" w pracowni Grzegorza Kowalskiego*, „Ikonotheka" 2007, nr 20, http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/730/99976.

które zajmowały się szeroko pojmowaną kulturą, a od czasu do czasu przyglądały się bliżej także działaniom na gruncie plastycznym („Kresy", „Res Publica Nova" „Znak" – dyskusje dotyczące sztuki krytycznej kolejno w latach 1995, 1996 i 1997). Najbardziej żywe i poruszające środowisko polemiki toczyły się jednak poza prasą specjalistyczną i obiegiem artystycznym, na łamach prasy popularnej – recenzje zamieszczano bowiem także w „Gazecie Wyborczej" czy „Tygodniku Powszechnym". Autorom publikującym w dziennikach sztuka krytyczna przysparzała wiele problemów – często wymagała od nich solidnego samokształcenia przed dokonaniem oceny dzieła. Wczesne teksty uznanych potem krytyków (na przykład Doroty Jareckiej) pokazywały długotrwałą nieudolność tej krytyki – bezradność wobec dzieła i dużą elastyczność ocen[35].

W dyskursie dotyczącym sztuki lat 90. można zauważyć pewną prawidłowość – toczył się głównie wokół sztuki krytycznej, jednocześnie marginalizując dokonania innych artystów. Miało to skutki ambiwalentne – z jednej strony bowiem hamowało jej rozwój (lęk instytucji przed kolejnym skandalem), z drugiej zaś okazało się wielką reklamą, która sprawiła, że na sztuce krytycznej można było szybko i spektakularnie zrobić karierę. Zgodnie z heglowską zasadą cyklicznego rozwoju rzeczywistości sztuka krytyczna musiała się jednak w końcu doczekać swej antytezy. Mimo iż artyści zaangażowani stali się mainstreamem z dużo większymi możliwościami realizacyjnymi, potencjał tej sztuki się jednak wyczerpał. Po dziesięciu latach jej niemal bezkonkurencyjnej hegemonii zaczęły się pojawiać nowe trendy, będące całkowitą opozycją – na przykład zwrot w stronę banalizmu i nadrealizmu. Gospodarka rynkowa sprawiła, że wzrosło zapotrzebowanie na sztukę komercyjną, „do sprzedania". Do głosu zaczął także dochodzić nowy, dotąd tłumiony w sztuce trend – zwrot ku konserwatyzmowi i historyzmowi. W nowej dekadzie artyści zaprzestali skandalizowania. Społeczeństwo także nie reaguje już tak histerycznie – nikogo nie szokuje nagość ani brutalność, w sztuce jest to już ograne. Młoda generacja artystów nie chce podważać rzeczywistości, ujmując ją w nawias sztuki, gdyż nie ma się o co bić – żyje we względnej normalności. Następuje dziwna sytuacja, w której reklamy stają się bardziej poruszające niż sztuka. Część młodych artystów nie wierzy w jej moc sprawczą, nie widzi w niej możliwości wywoływania zmian i przekształcania rzeczywistości, choć zachowuje to kino, teatr i w pewnym stopniu literatura, które, być może właśnie dlatego, cieszą się większym poważaniem i zainteresowaniem społeczeństwa.

[35] Warto przytoczyć tu krytyczny wielogłos dotyczący sztuki krytycznej na przykładzie trzech recenzji autorstwa Doroty Jareckiej (*Smutek antyciała*, „Gazeta Wyborcza", nr 164, wydanie z 17 lipca 1995, dodatek „KULTURA", s. 11), Andrzeja Osęki (*Urok ciała w formalinie*, „Gazeta Wyborcza", nr 163, wydanie z 15 lipca 1995, dodatek „Gazeta Świąteczna", s. 10) i Ewy Mikiny (*Ciało w punkcie newralgicznym*, „Gazeta Wyborcza" nr 184, wydanie z 9 sierpnia 1995, dodatek „KULTURA", s. 8) dotyczących jednej wystawy – „Antyciała" (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 7 lipca–13 sierpnia 1995).

BIBLIOGRAFIA

Gorczyca Łukasz, *Gra o sztukę*, „Znak" 1998, nr 523 (12).

Jarecka Dorota, *Smutek antyciała*, „Gazeta Wyborcza" 1995, nr 164 (dodatek „KULTURA"), s. 11.

Kitowska-Łysiak Magorzata, *Urwaliśmy się na wolność*, „Znak" 1998, nr 523 (12).

Konik Roman, *Sztuka kabotynów*, http://www.ostoja.pl/zakupy/konik/sztuka.pdf.

Libera Zbigniew, *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem*, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm.

Michalczyk C., „Życie" 2001 (21).

Michalski Jan, *Urwaliśmy się na wolność (i transformujemy)*, „Znak" 1998, nr 523 (12).

Mikina Ewa, *Ciało w punkcie newralgicznym*, „Gazeta Wyborcza" 1995, nr 184 (dodatek „KULTURA"), s. 8.

Osęka Andrzej, *Urok ciała w formalinie*, „Gazeta Wyborcza" 1995, nr 163 (dodatek „Gazeta Świąteczna"), s. 10.

Sajkiewicz Violetta, *Skandal – potrzebny od zaraz!*, „Dekada Literacka" 2006, nr 1–2.

Sienkiewicz Karol, *Konflikt i porozumienie. „Czereja" w pracowni Grzegorza Kowalskiego*, „Ikonotheka" 2007, nr 20, http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/730/99976.

Skrodzki W., *Piękno sztuki i fałsz jej obrazu*, „Kresy" 1997, nr 29 (1).

Sztuka dzisiaj 2. Debata, „Res Publica Nova" 1997, nr 10.

Ujma Magdalena, *Dlaczego polscy intelektualiści nie lubią sztuki współczesnej? Próba diagnozy stanu rzeczy*, „Kresy" 2003, nr 4 (56).

Ujma Magdalena, *Skandale artystyczne w Polsce po 1989 roku*, http://kulturaenter.pl/skandale-artystyczne-w-polsce-po-1989-roku/2012/03/.

Wiszniewska Irena, *Artyści u spowiedzi*, „Wprost" 2001, 49, http://www.wprost.pl/ar/11787/Artysci-u-spowiedzi/?I=993.

Żmijewski Artur, *Sztuka – „ogród koncentracyjny"?*, „Kresy" 1997, nr 29 (1).

STRESZCZENIE

Lata 90. XX wieku to w sztuce polskiej burzliwy czas zmian, przewartościowań i konstytuowania się nowych tendencji, z których najsilniej zarysowaną okazał się skandalizujący nurt sztuki krytycznej. To właśnie on rozsławił polską twórczość na zagranicznych forach sztuki, takich jak choćby słynne weneckie Biennale, to wobec niego w ciągu kolejnych dwudziestu lat pozycjonowano inne zjawiska na polskiej scenie artystycznej. Programowo prowokujące prace artystów związanych z tym nurtem, takich jak Artur Żmijewski, Katarzyna Górna czy Zbigniew Libera, były odległe od dotychczas obowiązujących w polskiej sztuce norm formalnych i estetycznych, wykraczały dalece także poza sferę sztuki, dotykając problemów społecznych, co wywoływało niejednokrotnie zgorszenie wśród odbiorców i konsternację wśród krytyków. Burzliwe debaty toczące się wokół sztuki krytycznej to jedyny dyskurs współczesnej polskiej krytyki artystycznej wykraczający poza łamy periodyków kulturalnych – zmuszający do rewizji starych, estetycznych przyzwyczajeń, zadawania wciąż od nowa pytań o miejsce, rolę i granice sztuki w zmieniającej się rzeczywistości oraz nieustannego podejmowania prób stworzenia jej nowej definicji. Dzięki polemikom toczonym wokół dzieł, takich jak *Piramida zwierząt* czy *Pasja*, dokonał się swoisty przewrót także w samej krytyce artystycznej – zmieniła się jej forma, język, priorytety i cele.

Słowa klucze: sztuka współczesna, sztuka krytyczna, krytyka artystyczna, skandal w sztuce

SUMMARY

Criticism from the 1990s – Critical Art

The 1990s in the Polish art were a time of turbulent change, re-evaluation and formation of new tendencies, from which it was the shocking trend of the critical art that became the most distinct one. It made the Polish works famous among the foreign art fora, such as the influential Venice Biennale; it was a central point of the Polish artistic scene for the next 20 years, around which other phenomena were positioned. The program-provoking works of artists connected with the trend (such as Artur Żmijewski, Katarzyna Górna or Zbigniew Libera) were distant from the contemporary formal and aesthetical norms of the Polish art. They also surpassed the artistic sphere by discussing the social problems, what often caused outrage among the viewers and consternation among the critics. The turbulent debates about the critical art are the only discussions in modern Polish art criticism that go beyond the cultural journals; they force one to review the old, aesthetical habits, to continually question the place, role and limits of art in the changing reality and to constantly try to redefine it. Due to the discussions about works of art such as "The Pyramid of Animals" or "Passion", a specific coup in the art criticism itself could be observed – its form, language, priorities and aims were changed.

Key words: modern art, critical art, art criticism, shock in art

Anna Struzik
Katolicki Uniwersytet Lubelski – doktorantka

Sztuka polska po 1998 roku a krytyka artystyczna

Nurtem najbardziej kojarzonym ze sztuką polską po 1998 roku jest sztuka krytyczna. Pojęcie to rozsławiło sztukę polską za granicą oraz stanowiło punkt odniesienia dla innych zjawisk na polskiej scenie artystycznej przez kolejne dwadzieścia lat. W opozycji do sztuki krytycznej ukonstytuowało się to, co wyróżnia sztukę obecnie – „przesunięcie od heroicznej krytyki i niezgody na kulturowe status quo ku bardziej dwuznacznej, ironicznej, zdystansowanej grze z dominującą kulturą”[1].

Niezwykle trudno ustalić czas, w którym jasno zaznaczyła się artystyczna zmiana. Rok 1998, kiedy ukazał się papierowy numer „Rastra” ze słynnym tekstem o „układzie scalonym” w sztuce polskiej[2], wydaje się najbardziej trafną cezurą, od której można obserwować prawdziwą zmianę – pokoleniową, treściową oraz, przede wszystkim – mentalnościową. Po pamiętnym, przewrotnym przewodniku po mapie artystycznej kraju autorstwa Piotra Śmigłowicza zmieniło się samo podejście do sztuki z bardziej ideologicznego na bardziej kapitalistyczne, czyli, jak zgrabnie nazywa to Piotr Krajewski, nastąpiło przejście „od monumentu do marketu”[3]. Efektem tych zmian stał się trwający od dekady chaos w recenzjach i artykułach problemowych, zręcznie zwany niekiedy pluralizmem. Jak słusznie spostrzegł Jarosław Suchan, jego genezy należy się dopatrywać w fakcie, iż „istniejące narzędzia, [...] pojęcia i kryteria, podług których zwykło się definiować i kategoryzować rodzimą scenę artystyczną, nie są w stanie uchwycić ani różnorodności obecnych na niej postaw, koncepcji i ideologii artystycznych, ani tym bardziej dynamiki, z jaką rozwija się twórczość poszczególnych artystów”[4]. W ostatnim dziesięcio- a nawet piętnastoleciu w sztuce nie pojawił się żaden tak zwarty nurt polaryzujący postawy artystyczne (jak sztuka krytyczna w latach 90.), a głównym zajęciem kuratorów i krytyków po oszałamiającym i finansowo wymiernym sukcesie Wilhelma Sasnala stało się desygnowanie jego następców – artystów, którzy wpisując się w globalne tendencje sztuki, mają przynosić galeriom porównywalne zyski. Zaistniała dowolność artystyczna doczekała się zarówno głosów zachwytu[5], jak i krytyki[6]. To co się dzieje w sztuce ostatnich lat, jest odwzorowaniem rzeczywistości, która „nigdy nie była [...] tak doskonale widzialna jak dziś, ale jednocześnie zniknęła [...] jako podstawowa, stabilna i co najważniejsze intersubiektywna rama naszych działań. W efekcie patrzymy dziś na to samo, ale widzimy coś zupełnie innego”[7] .

Zgodnie z tym stwierdzeniem niezwykle trudno znaleźć wspólny mianownik dla działań artystycznych ostatnich kilkunastu lat. Większość badaczy i kuratorów wielkich przeglądowych wystaw ostrożnie podchodzi do klasyfikowania zjawisk w sztuce najnowszej, decydując się co najwyżej na ostrożne wyróżnienie tendencji wiodących. Grzegorz Borkowski, Adam Mazur i Monika Branicka zwracają uwagę między innymi na:

- renesans tradycji malarskich – powrót do obrazów malowanych (pictura) i imaży (imago) wytwarzanych mechanicznie, będących artystyczną refleksją nad patrzeniem i postrzeganiem (Wilhelm Sasnal, Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski),
- sztukę kontrkulturową – kwestionującą zastane realia, różnorodne strategie walki z systemem, zamierzające przekształcić go od wewnątrz; w przeciwieństwie do działań z poprzedniej dekady kontestacje te są przeważnie mniej drastyczne i emfatyczne, a bardziej niejednoznaczne i ironiczne, wymierzone w obszar przede wszystkim kulturowy, nie zaś społeczny (Raster, Azorro, Magisters),

[1] J. Suchan, *Kilka uwag o kilku pojęciach*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa 2007, s. 13.

[2] P. Śmigowicz, *Układ scalony sztuki polskiej*, [w:] *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009, s. 59–110.

[3] P. Krajewski, *Od monumentu do marketu. Świat przekodowany*, [w:] http://video.wrocenter.pl/tekst/m2m/od-monumentu-do-marketu-swiat-przekodowany/.

[4] J. Suchan, *Kilka uwag...*, s. 12.

[5] P. Leszkowicz, *Sztuka wobec rewolucji moralnej*, „Obieg” 2005, 2 (72), s. 30–33.

[6] http://www.csw.art.pl/ns/2007/establisz.htm.

[7] M. Kijewski, *Estetyka podobieństwa. Sztuka wobec trwałości gustów*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej...*, s. 29.

Katarzyna Hołda, *Zwiastowanie*, 2011. Zbiory Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

- sztukę rozumianą jako intensyfikacja wyobraźni i fantazji – pozwalającą artystom na grę z rzeczywistością (Katarzyna Kozyra),
- dehistoryzację – nurt reinterpretacji historii i pamięci zbiorowej przez sztukę[8].

Jakub Banasiak natomiast postuluje istnienie w interesującym nas okresie trzech tendencji wykreowanych nie tyle przez samych artystów, co raczej przez krytykę artystyczną:

- „zmęczenie rzeczywistością" (jego autorstwa),
- „zwrot popbanalistyczny „Rastra"[9],
- dalsza ewolucja sztuki krytycznej, postulowana między innymi przez Pawła Leszkiewicza[10], Izabelę Kowalczyk[11] i środowisko „Krytyki Politycznej".

Pewnym novum w sztuce polskiej ostatnich dwóch dekad jest także niezwykła popularność artystek. Jeszcze nigdy w historii sztuki polskiej nie było ich tak wiele i nie wywierały na nią tak wyraźnego wpływu. Co istotne, ich emancypacja dokonała się nie tylko w kontekście sztuki feministycznej, lecz zostały – jak pisze Magdalena Ujma – całkowicie „zasymilowane przez główny nurt kultury"[12]. Pojawiły się także nowe sposoby pisania o sztuce kobiet z perspektywy feministycznej, wyróżniały się w tym szczególnie Agata Jakubowska, Izabela Kowalczyk, Ewa Majewska czy też wspomniana Magdalena Ujma.

W sztuce polskiej ostatnich dwóch dekad zaszły zmiany, z których najważniejsze to niewątpliwie:

- ugruntowanie kapitalizmu i popkultury oraz fakt, że media, obecnie przede wszystkim społecznościowe, oddziałują i współkreują rzeczywistość w Polsce tak samo sprawnie jak na Zachodzie,
- zmiana modelu funkcjonowania sztuki, między innymi poprzez przełamanie hegemonii państwa w kreowaniu wydarzeń artystycznych dzięki rozwojowi niezależnych instytucji, takich jak choćby Instytut Sztuki Wyspa czy też Raster Gallery, proponujących własną wizję sztuki współczesnej poprzez poważne, przemyślane wystawy i konferencje[13],
- pojawienie się rynku sztuki, a wraz z nim komercyjnych galerii ze sprecyzowanym programem wystawienniczym, na przykład Fundacji Galerii Foksal, Galerii Starmach,
- zmiana (co prawda będąca pokłosiem zagranicznych sukcesów instytucji niezależnych, które pokazały, że warto inwestować w sztukę najnowszą) podejścia państwa do sztuki najnowszej, czego przykładem jest między innymi decyzja ministra kultury Waldemara Dąbrowskiego o założeniu sieci towarzystw zrzeszających miłośników i badaczy sztuki zwanych Zachętami, tworzących regionalne kolekcje sztuki, oraz powołanie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, a także większy kosmopolityzm i otwartość w prowadzeniu placówek państwowych, wyrażone między innymi przez mianowanie w 2010 roku Fabio Cavalluccie-go na dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie jako pierwszego zagranicznego szefa instytucji sztuki w Polsce.

Jednak najważniejszą zmianą odróżniającą sztukę po 1998 roku od twórczości poprzedniej dekady jest to, iż zarówno kuratorzy, artyści, jak i krytycy zauważyli, że „życie artystyczne toczy się w kontekście instytucjonalnym i że ów kontekst ustanawia ramę dla rozumienia samej sztuki"[14]. Doprowadziło to do wyodrębnienia się i manifestowania krytyki instytucjonalnej tak w praktyce artystycznej, jak w tekstach – zwłaszcza młodych krytyków i historyków sztuki.

KALENDARIUM

Przełomowym momentem między latami 90. i dekadą późniejszą było ukazanie się eseju krytycznego *Układ scalony sztuki polskiej* autorstwa Piotra Śmigłowicza[15] – monumentalnej analizy sztuki w Polsce, pokoleniowego manifestu i „satyry o rozmachu badań terenowych"[16], po której nic nie było już takie samo. Styl tego tekstu, podobnie jak całego „Rastra", charakteryzował się lekkością, zjadliwym dowcipem, a co najważniejsze, wykreował zupełnie nowy, „nieobiektywny" język mówienia o sztuce – „wartościujący" i „z tendencją do szufladkowania"[17], gdzie określenia te nie były traktowane przewrotnie.

[8] G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, *Leksykon, eseje i mapa*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej...*, s. 11.

[9] A. Mazur, *Pożegnanie z krytyką. Z Jakubem Banasiakiem rozmawia Adam Mazur*, [w:] http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/18579.

[10] P. Leszkowicz, T. Kitliński, *Miłość i demokracja*, Kraków 2005.

[11] I. Kowalczyk, *Powrót do przeszłości. Interpretacje w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2011.

[12] M. Ujma, *Ani rewolucja, ani konsumpcja*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej...*, s. 50.

[13] D. Jarecka, *Dekada w sztuce*, [w:] http://wyborcza.pl/1,75475,8896355.html.

[14] J. Suchan (głos w dyskusji), *Pomnik czy zadośćuczynienie?*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej...*, s. 67.

[15] P. Śmigłowicz, *Układ scalony sztuki polskiej*, [w:] *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009, s. 59–110.

[16] J. Banasiak, *Historia pewnej epoki*, [w:] *Raster...*, s. 489.

[17] M. Moskalewicz, *Poznańska szkoła instalacji?*, [w:] *W stronę miasta kreatywnego. Sztuka Poznania 1986–2011.*

2000

W roku 2000 miały miejsce dwa z największych skandali w polskiej sztuce współczesnej, które wywołały dyskusję na temat cenzury w sztuce. Podczas zorganizowanej z okazji stulecia istnienia warszawskiej Zachęty jubileuszowej wystawy „Uważaj, wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych", realizowanej przez światowej sławy kuratora Haralda Szeemanna, wystawiono skandalizującą pracę Mauricio Cattelana *La nona ora*[18] (w Polsce znaną jako *Papież przygnieciony przez meteoryt*). Akt obrony uczuć religijnych polegający na zniszczeniu rzeźby przez posła Witolda Tomczaka był tylko komicznym preludium. Prawdziwy spektakl rozpoczął się, gdy wystawę zamknięto, a w wyniku nacisków politycznych ze stanowiska dyrektora galerii usunięto Andę Rottenberg. Do galerii zaczęła napływać korespondencja pełna pretensji, nienawiści i insynuacji antysemickich, nadsyłana przez oburzonych wystawą „odbiorców", którzy znali ją jedynie z relacji medialnych[19]. Podobnie silne emocje i reakcje (z zamknięciem ekspozycji włącznie) wzbudziła wystawa „Naziści" Piotra Uklańskiego, prezentowana także w Zachęcie w listopadzie 2000 roku. Doszło do niecodziennego protestu, podczas którego aktor Daniel Olbrychski wyjął zza pazuchy wykorzystaną w filmie *Potop* szablę Kmicica i pociął nią cztery fotografie[20]. Jak zauważa Stach Szabłowski, „przypadek »Nazistów« jest o tyle znamienny, że tym razem niechęć wobec artystycznych propozycji opuściła obszar debaty i przybrała postać fizycznej przemocy – radykalnego aktu ikonoklazmu wymierzonego we współczesną sztukę i jej strategie"[21]. Prezentowana pod koniec roku wystawa „Scena 2000"[22] , zorganizowana przez Ewę Gorządek i Stacha Szabłowskiego w CSW Zamek Ujazdowski, była pierwszą istotną próbą uchwycenia zmian w najnowszej sztuce polskiej na gruncie wystawienniczym. Prezentowane prace trzydziestu ośmiu artystów, przynależących do różnych dziedzin, pokoleń i strategii twórczych, miały ukazać doświadczenie współczesności w sztuce – efemeryczny, „mozaikowy obraz, który składa się na aktualną rzeczywistość artystyczną"[23].

2001

Z ważnych wystaw roku 2001 należy wymienić dwie. Pierwsza to „POPelita. Nowa klasa polskiej sztuki" zorganizowana w krakowskiej Galerii Bunkier Sztuki (maj–czerwiec 2001 roku), pomyślana jako rodzaj targów sztuki. Choć ostro skrytykowano formę wystawy[24], doceniono uwypuklenie nowego zjawiska – czerpania przez młodych artystów z wciąż nowej na polskim gruncie kultury pop, zdominowanej przez obrazy płynące z telewizji, reklam i czasopism[25].

Drugą istotną ekspozycją była przygotowana przez Kazimierza Piotrowskiego obrazoburcza wystawa „Irreligia. Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej XX wieku", zaprezentowana w Brukseli, choć jej reminiscencje można było zaobserwować głównie na gruncie ojczystym – w postaci ponad stu artykułów, dwudziestu audycji radiowych i dziesięciu programów telewizyjnych[26]. Dyskutowano o niej w krakowskim Bunkrze Sztuki i klasztorze dominikańskim w Poznaniu, a sama wystawa została odebrana jako kolejny bulwersujący przejaw sztuki współczesnej[27] i poskutkowała wojną kuratora z „całym katolickim narodem"[28], poselską interpelacją Witolda Tomczaka (znanego z akcji w Zachęcie „miłośnika" sztuki współczesnej) oraz zwolnieniem Piotrowskiego z Muzeum Narodowego.

2002

Na przełomie 2001 i 2002 roku w Galerii Wyspa w Gdańsku została zaprezentowana *Pasja* Doroty Nieznalskiej. Praca szybko zyskała niezwykły rozgłos (artykuły w prasie, relacje telewizyjne, między innymi w głównym wydaniu *Faktów* TVN), jednak większość komentujących

Wybrane zagadnienia, red. W. Makowiecki, Poznań 2011, s. 77.

[18] J. Tomczuk, *Błazen na poważnie*, [w:] http://www.rp.pl/artykul/951846.html?print=tak&p=0.

[19] Motyw ten wykorzystała polska artystka Goshka Macuga, por.: http://www.artinfo.pl/?pid=events&sp=relation&id=16391&lng=1.

[20] G. Wojtowicz, *Kmicic walczy z nazizmem*, [w:] http://stopklatka.pl/-/6726388,kmicic-walczy-z-nazizmem.

[21] S. Szabłowski, *Sarmata kontra „Naziści". Zniszczenie wystawy Piotra Uklańskiego „Naziści" przez Daniela Olbrychskiego*, [w:] http://www.kongreskultury.pl/title,Kalendarium,pid,23,oid,21,cid,118.html.

[22] http://csw.art.pl/new/2000/scena2000.html.

[23] http://csw.art.pl/new/2000/scena2000.html.

[24] S. Szabłowski, *Popelita*, „Art & Business" 2001, s. 7–8.

[25] Ł. Guzek, *O sztuce praktycznej i praktyce artystycznej*, „Magazyn Sztuki" 2001, nr 28, w: http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_28/archiwum_nr28_tekst_1.htm.

[26] R. Konik, *Sztuka kabotynów*, [w:] http://www.ostoja.pl/zakupy/konik/sztuka.pdf.

[27] I. Wiszniewska, *Artyści u spowiedzi*, „Wprost" 2001, w: http://www.wprost.pl/ar/11787/Artysci-u-spowiedzi/?I=993.

[28] http://ekai.pl/kultura/x1207/nie-chcialem-wojny-mowi-komisarz-irreligia/.

przyznawała, że nigdy nie widziała jej osobiście[29]. Oskarżenie artystki przez gdańskich działaczy Ligi Polskich Rodzin o obrazę uczuć religijnych z art. 196 kk rozpoczęło trwającą niemal dziesięć lat epopeję sądową. Proces, a przede wszystkim pierwszy wyrok (skazujący) wywołały w środowisku artystycznym burzliwą dyskusję dotyczącą cenzury i wolności obrazowania. Skandal wokół pracy Nieznalskiej, a także wcześniejsze skandale w znacznym stopniu wpłynęły na odwagę prezentowania dzieł sztuki współczesnej w instytucjach publicznych i prywatnych.

Rok 2002 przyniósł kolejną manifestację artystyczną twórców urodzonych w latach 70. Dokumentowała ją wystawa „Rzeczywiście. Młodzi są realistami"[30], której kuratorem był Stach Szabłowski. Prezentowała realistyczne postawy wobec sztuki, szukając odpowiedzi na pytanie: Czy współcześnie sztuka może dotrzymać kroku rzeczywistości? W tym samym roku działalność rozpoczęła lewicująca „Krytyka Polityczna", założona przez Sławomira Sierakowskiego, łącząca dyskurs polityczny z kulturowym i nawiązująca stylem do młodopolskiej „Krytyki" Wilhelma Feldmana.

2003 i 2004

Rok 2003 upłynął w stosunku do poprzednich lat nadzwyczaj spokojnie. Godna odnotowania była feminizująca ekspozycja „Biały Mazur – wystawa polskich artystów", prezentowana w Neuer Berliner Kunstverein w Berlinie oraz w krakowskim Bunkrze Sztuki.

O wiele bogatszy w wydarzenia artystyczne był rok 2004 – swą działalność wystawienniczą zainaugurował Instytut Sztuki Wyspa w Gdańsku, Paweł Althamer otrzymał jedną z najważniejszych nagród przyznawanych artystom – The Vincent Van Gogh Bi-nnual Award for Contemporary Art, a „Obieg" reaktywował się w wydaniu zarówno sieciowym, jak i papierowym. W 2004 roku miała miejsce także znacząca wystawa „Pod flagą biało-czerwoną. Nowa sztuka z Polski" (Tallin, Moskwa, Wilno, Warszawa), będąca próbą „pokazania drogi rozwojowej polskiej sztuki w ciągu ostatnich dziesięciu lat"[31], wskazująca na zmianę formacyjną, jaka w tym czasie dokonała się w rodzimej twórczości. Wystawa ta poruszała różnorodne wątki w sztuce ostatniego okresu, takie jak: problematyka społeczna, tematyka cielesności i pamięci historycznej, rola artysty w społeczeństwie oraz inklinacje najmłodszego pokolenia artystów do czerpania z języka kultury masowej, symboli współczesności czy komentowania otaczającej rzeczywistości.

2005

2005 rok należał do Artura Żmijewskiego – jego projekt „Powtórzenie", oparty na słynnym eksperymencie więziennym Philipa Zimbardo i zaprezentowany na Biennale w Wenecji, zapoczątkował niezwykłą na gruncie polskim wymianę myśli i tekstów wokół konkretnego dzieła, a także zmusił krytyków do wyrażenia opinii i zajęcia stanowiska wobec kolejnego „przekroczenia". W 2005 roku CSW Zamek Ujazdowski rozpoczęło ważny dla sztuki najnowszej cykl wystaw „W samym centrum uwagi" zainaugurowany przez eksperymentalny projekt „Wybory.pl" Pawła Althamera i Artura Żmijewskiego. Seria wystawiennicza CSW składała się z blisko trzydziestu wystaw indywidualnych, pokazów, projekcji filmowych i akcji publicznych, do których zaproszono artystów debiutujących po roku 1989, należących do najbardziej aktywnych postaci polskiej sztuki, oraz czołówkę rodzimych krytyków, kuratorów i teoretyków sztuki[32]. W ramach cyklu zostały zrealizowane najgłośniejsze wystawy sztuki współczesnej w Polsce. Z równie ciekawą inicjatywą wyszedł Poznań – zorganizowane po raz pierwszy „Targi sztuki – Art Poznań" przyciągnęły kilkutysięczną publiczność i dały nadzieję na powstanie w Polsce biennale lub triennale prezentującego wiodące tendencje w sztuce rodzimej. Szeroko komentowanym wydarzeniem było także otwarcie się świata sztuki na kwestię gejowską. Głośne wystawy – „Miłość i Demokracja" Pawła Leszkowicza, „Pedały" Karola Radziszewskiego – poświęcone tematyce homoseksualnej, to wydarzenia bez precedensu, odbijające się szerokim echem także poza art worldem i wykraczające daleko poza ramy poprawności politycznej i tolerancji.

2006

W 2006 roku w warszawskim CSW zorganizowano wystawę fotografii artystyczno-dokumentalnej „Nowi dokumentaliści", która ukazując jej popularność, wzmocniła jej status pełnoprawnej dziedziny sztuki. Kolejną ciekawą inicjatywą była poznańska wystawa „L.H.O.O.Q." (Galeria Piekary). Pokazała, że w Polsce można prezentować sztukę z elementami erotyki, a nawet pornografii

[29] V. Sajkiewicz, *Skandal – potrzebny od zaraz!*, „Dekada Literacka" 2006, nr 1–2, s. 215–216.

[30] http://csw.art.pl/new/2002/mlodzi.html.

[31] http://culture.pl/pl/wydarzenie/pod-flaga-bialo-czerwona-nowa-sztuka-z-polski.

[32] http://csw.art.pl/index.php?action=wydarzenie&id=179&lang=.

nie tylko w sposób bulwersujący, ale też oryginalny, łamiąc stereotypy, zabawnie i inteligentnie[33].

W roku 2006 wyraźny jest „silny akcent położony na polskość, patriotyzm, lokalność, jakiś nurt sztuki polskiej"[34], widoczny w takich projektach, jak: „W Polsce, czyli gdzie?" (CSW Zamek Ujazdowski), „Stan wewnętrzny" (CK Zamek Poznań), „Piętno historii. Polska sztuka nowoczesna wobec doświadczeń historii" (CK Zamek Poznań), „Ulica Próżna 2006" (Warszawa). „W ten sposób – pisał krytycznie Paweł Leszkowicz, komentując tę nieprzypadkową fascynację polskością – koszmar i prowincjonalizm nacjonalizmu przenika do sztuki, podstępnie i niezauważalnie, kryjąc się również pod swą własną krytyką"[35]. Pod koniec roku powstał także jeden z pierwszych blogów krytycznych *Krytykant.pl*, którego autor, Jakub Banasiak, postawił sobie ambitny cel zreformowania i ożywienia (a właściwie, w jego mniemaniu, rozpaczliwej reanimacji) polskiej krytyki artystycznej.

2007

W roku 2007 stagnację na rynku wystawienniczym równoważyło ożywienie na gruncie wydawniczym. Artur Żmijewski opublikował szeroko dyskutowaną książkę *Drżące ciała* i manifest *Stosowane sztuki społeczne*, w którym wypracował nową formułę sztuki społecznie zaangażowanej[36]. Korporacja Ha!art wydała *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury*[37], składający się z działów opisujących zjawiska z zakresu: najnowszego filmu fabularnego, kina niezależnego, animacji, dokumentu, teatru, dramatu, poezji, prozy, fantastyki, malarstwa, rzeźby, instalacji, performance'u, akcji, fotografii, street artu, net artu, architektury, dizajnu, muzyki współczesnej, hip-hopu, muzyki alternatywnej, komiksu, idei[38]. CSW wydało monumentalny, atrakcyjny (na modłę „Art Now") tom *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku*, a „Krytyka Polityczna" wzbogaciła swój wydawniczy cykl o Rancierowską *Estetykę jako politykę* i opublikowała przewodnik po twórczości Wilhelma Sasnala, uzupełniający popularną retrospektywę „Lata walki", zorganizowaną w warszawskiej Zachęcie. Bardzo ciekawą, ale mało komentowaną ekspozycją była wystawa Katarzyny Kozyry „W sztuce marzenia stają się rzeczywistością" (BWA Awangarda).

2008

W roku 2008 „Obieg" zaprezentował pierwszą odsłonę opiniotwórczego rankingu „Setka w Obiegu"[39] – listę stu najważniejszych osobistości w świecie sztuki; co ciekawe, cztery pierwsze miejsca zajęli kuratorzy, a zarazem dyrektorzy ważnych instytucji, z Joanną Mytkowską na czele, dopiero na miejscu piątym znalazł się artysta Wilhelm Sasnal, a na czterdziestym pierwszy z trzech uwzględnionych w rankingu krytyków sztuki – Dorota Jarecka. Ważnym wydarzeniem na skalę międzynarodową było obsadzenie w roli współkuratora 5 Berlin Biennale Adama Szymczyka oraz Adama Budaka w roli współkuratora Manifesta 5 w Kassel. CSW Zamek Ujazdowski zorganizował wystawę „Establishment jako źródło cierpień"[40], będącą kolejną próbą określenia kondycji polskiej sztuki z naciskiem na napięcie między artystami młodymi, ale już uznanymi, tworzącymi tytułowy establishment (przeważnie debiutującymi około roku 2000), a debiutantami.

2009

W 2009 roku twórczość polska – zarówno historyczna, jak i współczesna – przestała być wpisywana jedynie w kontekst krajowy, lecz w różnych konfiguracjach zaistniała w instytucjach zagranicznych[41] (między innymi Mirosław Bałka w Tate Modern). Rok ten był pomyślny także dla instytucji kultury – do użytku zostało oddanych wiele specjalnie w tym celu zaprojektowanych budynków (nowa siedziba łódzkiego Muzeum Sztuki, budynek Centrum Sztuki WRO, CSW w Toruniu, ruszyła budowa Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie). Nowa infrastruktura stworzyła większe możliwości wystawiennicze, ze względu na lepsze przystosowanie do prezentacji sztuki najnowszej. Pojawiały się także ciekawe inicjatywy oddolne, dające nadzieję na dyskusję merytoryczną o sztuce współczesnej – stworzono obywatelskie Forum Obywatelskie Sztuki Współczesnej i powstała nadzieja, że środowiska zajmu-

[33] I. Kowalczyk, *L.H.O.O.Q., czyli wszystko, co chcecie wiedzieć o seksie, ale boicie się zapytać*, [w:] http://www.obieg.pl/recenzje/9761.

[34] P. Leszkowicz, *Pułapka polskiej sztuki w Polsce*, [w:] http://obieg.pl/wydarzenie/2105.

[35] Tamże.

[36] A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, [w:] http://www.krytykapolityczna.pl/sites/krytykapolityczna.pl/files/dmdocuments/kp11-manifest.pdf.

[37] *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury*, red. P. Marecki, Kraków 2006.

[38] http://ha.art.pl/sklep/index.php?p73,tekstylia-bis-slownik-mlodej-polskiej-kultury.

[39] http://obieg.pl/wydarzenie/4245.

[40] http://csw.art.pl/index.php?action=publikacje&id=30&lang=.

[41] P. Kosiewski, *Mirosław Bałka i gadanie*, [w:] http://obieg.pl/wydarzenie/15617.

jące się sztuką najnowszą zaczną się organizować i publiczne wypowiadać o ważnych dla siebie sprawach. Istotnym wydarzeniem był także Kongres Kultury Polskiej i podjęta podczas niego próba rewizji polityki kulturalnej państwa oraz postulat stworzenia jednolitej polityki kulturalnej. W roku 2009 uniewinniono także Dorotę Nieznalską, co zdaniem wielu komentatorów stanowiło zamknięcie pewnej epoki i odzyskanie wolności twórczej. Jak się szybko okazało, były to pozory, ponieważ ten sam rok przyniósł trzy nowe akty cenzorskie, dokonane tym razem nie przez polityków, ale przez same instytucje (dotyczyły pracy Romana Dziadkiewicza w CSW w Toruniu, Aliny Żemojdzin w CSW Łaźnia w Gdańsku oraz wystawy Rafała Jakubowicza w Galerii Wejście CSW Zamek Ujazdowski). Jak zauważył Adam Szymczyk, „pod koniec dekady skandal instytucji zastąpił skandale artystyczne"[42].

2010 i 2011

Rok 2010 upłynął spokojnie – uwaga art worldu skoncentrowana była przede wszystkim na roszadach interpersonalnych w ważnych instytucjach (w tym warszawskim CSW). Pewnym novum było założenie przez Jakuba Banasiaka pierwszego wydawnictwa poświęconego w pełni sztuce (oficyna 40 000 malarzy).

Rok 2011 to czas poprawności i dominacji „Krytyki Politycznej". Jedynym akcentem wyłamującym się z dominacji sztuki lewicowej była wystawa „Thymós. Sztuka gniewu 1900–2011" Kazimierza Piotrowskiego. Sprowokowała ona żywą, jak na polskie realia, reakcję krytyków. Zarzucano jej ideologizację i upolitycznienie sztuki, jakiego dokonał Piotrowski[43]. Co ciekawe, także artyści – zazwyczaj zadowoleni z różnorodnych interpretacji swoich dzieł – decydowali się na ich wycofywanie, co Łukasz Białkowski celnie podsumował, pisząc, że w Polsce wciąż „od intencji artysty można abstrahować, tylko dopóki poklepuje się go po plecach"[44].

Od 2012

Rok 2012 przyniósł pierwszy w Polsce strajk artystów, zaskakujący gest solidarności instytucji, tak publicznych, jak prywatnych, oraz artystów we wspólnej sprawie – postulacie zmiany modelu finansowania sztuki. 24 maja 2012 roku stał się „dniem bez sztuki"[45], i choć przeszedł bez echa, skonsolidował zazwyczaj mocno podzielone środowisko sztuki.

Za najważniejsze wydarzenia można uznać oczywiście Berlin Biennale Artura Żmijewskiego, wybór Adama Szymczyka na kuratora Documenta w Kassel w 2013 roku oraz obecność polskich artystów na ważnych imprezach światowych (Goshka Macuga na Dokumenta w Kassel), udowadniające, że podział na sztukę polską i europejską czy też szerzej – globalną, staje się coraz mniej ostry. Sztukę rodzimą od tego momentu można uznać za coraz bardziej wyrazistą i docenianą część sztuki światowej. W kolejnych latach trend ten się rozwijał: w roku 2014 do kolekcji Tate Modern trafiła praca duetu Slavs and Tatars, a Paweł Althamer w dorocznym rankingu jednego z najlepszych internetowych czasopism o sztuce współczesnej – „Artnet News" – został wybrany jednym z pięćdziesięciu najciekawszych artystów. Prace polskich twórców, także młodych, zaczęły być cyklicznie wystawiane na aukcjach, takich gigantów jak Sotheby's czy Christie's, i osiągać na światowych aukcjach rekordowe ceny.

Co jakiś czas w mediach wybuchały kolejne dyskusje na temat wartości reprezentowanych przez artystów, ich politycznego zaangażowania i kwestii prezentowania sztuki w przestrzeni publicznej, zainicjowane między innymi kilkukrotnym podpaleniem słynnej *Tęczy* Julity Wójcik, ustawionej na warszawskim placu Zbawiciela. Spontaniczne akcje uzupełniania przez mieszkańców stolicy zniszczonej instalacji kwiatami i sukces wielu wystaw sztuki współczesnej pokazały, że sztuka ta staje się coraz bardziej społecznie akceptowana, a nawet doceniana. Z kolei wśród artystów toczyła się dyskusja na temat rosnącej centralizacji świata sztuki, objawiającej się między innymi wielkością instytucji, takich jak CSW w Warszawie. Polifonię w myśleniu o sztuce z perspektywy centrum i peryferii mogą ilustrować jedne z najgłośniejszych wystaw zbiorowych ostatnich lat – zorganizowana pod koniec roku 2014 przez Zbigniewa Liberę we wrocławskim BWA ekspozycja „Artysta w czasach beznadziei. Najnowsza sztuka polska" czy ukazująca ten sam okres z zupełnie innej perspektywy „Co widać. Polska sztuka dzisiaj" w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Obie wystawy naświetliły najsilniejsze tendencje sztuki ostatnich lat: kryzys awangardy i wyczerpanie się

[42] A. Szymczyk, *Prorok we własnym kraju*, [w:] http://www.obieg.pl/wydarzenie/19972.

[43] P. Bernatowicz, *Rok 2011 – rok lewicy w sztuce współczesnej*, [w:] http://www.obieg.pl/fokus/23659.

[44] Ł. Białkowski, *Podsumowanie roku 2011 w sztuce współczesnej*, [w:] http://www.obieg.pl/fokus/23658.

[45] Ł. Gorczyca, *Dobry wieczór strajk*, [w:] http://www.dwutygodnik.com/artykul/3520-dobry-wieczor-strajk.html.

formuły sztuki krytycznej oraz ujawnienie nowych perspektyw współczesnej polskiej sztuki plastycznej – na przykład politycznej czy feministycznej.

Rynek wydawniczy związany ze sztuką zaczął przeżywać prawdziwy renesans. W zaskakującej ilości pojawiały się całościowe opracowania ruchów kontestacyjnych lat 80. (Anna Mituś, Piotr Stasiowski, *Agresywna niewinność. Historia grupy LUXUS*, Wrocław 2014) i opracowanie nurtów sztuki lat 90. (Karol Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Warszawa 2014) oraz dotychczas pomijanych przez badaczy, na przykład street art (Sebastian Frąckiewicz, *Żeby było ładnie*, Poznań 2015) lub mniej uchwytnych, efemerycznych zjawisk z zakresu kultury wizualnej (Olga Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Warszawa 2016), a także liczne, dobrze przygotowane biografie, monografie i albumy.

Krytyka sztuki w Polsce w latach 1998–2016

Krytyka, po pojawieniu się „Rastra" i przełomie związanym z jego semantyką, stała się bardziej zróżnicowana i osiągnęła zdecydowanie wyższy poziom. Stała się też mniej ostrożna i nieprzychylna wobec sztuki współczesnej niż dekadę wcześniej, kiedy to krytycy atakowali nowe nurty (na przykład sztukę krytyczną), ponieważ nie rozumieli ich założeń i nie potrafili ich usytuować w ogólnym systemie sztuk. Krytyka powszechna, gazetowa, publikowana w Internecie (serwisy kulturalne) i informatory niekiedy kontynuowały te mało chwalebne tradycje, ale przecież cechą charakterystyczną takiej krytyki jest z zasady uproszczenie i powierzchowność, a także raczej opisywanie sztuki niż jej ocenianie. Szczęśliwie u schyłku lat 90. w krytyce artystycznej pojawiły się nowe elementy, takie jak czasopisma specjalistyczne poświęcone sztuce, platformy medialne – „Obieg" i „Gablota Krytyki" – oraz indywidualne blogi. Pozwoliły one na wykreowanie zupełnie nowej formy relacji między krytykiem a odbiorcą i nawiązanie dialogu (forum, komentarze do tekstu, żywa polemika z autorem, szybka reakcja i kontrreakcja). Ukształtował się także odmienny język mówienia o sztuce – swobodny, żywy, nieco kolokwialny, ale przez to przystępniejszy, mniej sztuczny i sformalizowany.

W dwóch pierwszych dekadach XXI wieku można wskazać kilka momentów zwrotnych w krytyce artystycznej w Polsce. Pierwszym było niewątpliwie pojawienie się i rozwój czasopism stricte artystycznych, takich jak „Artmix", „Arteon" czy „Artium Questiones", oraz specjalistycznych portali internetowych, jak „Obieg". Na początku pierwszej dekady XXI wieku ambitnych czasopism było więcej, potem część z nich znikła, jak na przykład „Magazyn Sztuki" (od 2006 roku działa jako archiwum). Na ich łamach ukazywały się wnikliwe i merytoryczne recenzje oraz toczyła się polemika na temat wartości niesionych przez sztukę. Taka pogłębiona krytyka dzieła, umiejscawiająca je w konkretnym kontekście i szukająca analogii, jako jedyna była w stanie podjąć się prób rozstrzygania, co sztuką jest, a co nią nie jest. Wyróżniała ją ponadto dobra redakcja, formalny, poprawny język i oczywiście obecność przypisów. Funkcjonowała jednakże w dość zamkniętym, hermetycznym środowisku historyków sztuki, w którym dyskusja o dziele sztuki i tak byłaby obecna, gdyż, jak twierdzi Piotr Juszkiewicz – sama historia sztuki jest przecież formą krytyki artystycznej. Jednakże to zamknięcie ostatecznie okazało się jej słabością – nie miała bowiem wystarczającej siły oddziaływania, a przez swój charakter akademicki była adresowana do ścisłego grona odbiorców-ekspertów, rozumiejących zawarte w niej kody. Podkreślał to bardzo specyficzny język, maniera, która stała się w końcu pewną skazą pisania o sztuce – choć z założenia miała pokazać elokwencję i erudycję krytyka, niekiedy pokazywała w zasadzie wyłącznie jego arogancję.

Ciekawym i zupełnie nowym zjawiskiem okazała się moda na indywidualne blogi krytyczne, pisane często przez znanych krytyków i teoretyków sztuki i pojawienie się anonimowej krytyki w Internecie. Blogi, jak pisała Magdalena Ujma (założycielka bloga *Krytyk na skraju załamania nerwowego*), miały pokazywać przede wszystkim „osobowość ich autorów, wcześniej schowanych za tekstami", a same teksty miały „uzupełniać o mniej oficjalne stanowiska, ryzykowne zdania, umożliwiając szybkie przekazywanie wiadomości"[46]. Pierwsze blogi poświęcone wyłącznie krytyce artystycznej były zakładane w 2005 i 2006 roku – najpopularniejsze to: *Straszna sztuka* Izabeli Kowalczyk, założony w 2005 roku i istniejący do dziś, oraz *Krytykant.pl*, prowadzony przez Jakuba Banasiaka w latach 2006–2010. Druga fala blogowej popularności ma miejsce obecnie (dużą popularnością cieszą się blogi Karoliny Plinty i Moniki Małkowskiej). Blogi pozwalają szybko wychwytywać, opisywać i nazywać pewne zjawiska, a także traktować je z dużą dozą subiektywności.

[46] M. Ujma, *Ani rewolucja, ani konsumpcja*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej...*, s. 53.

Na swoim blogu Jakub Banasiak wielokrotnie skarżył się, że polska krytyka sztuki jest zbyt łagodna, a krytycy zbyt pobłażliwi, co samo w sobie jest krzywdzące i szkodliwe, ponieważ buduje złudzenie, że polska sztuka nie ma wad. „Krytykant" pokazywał się jako gorący zwolennik krytyki negatywnej – według niego powinna być „tak naturalna, że aż niezauważalna"[47]. Kolegom po fachu zarzucał skrajną powierzchowność i niedbałość, a także to, że boją się wartościowania, hierarchizowania, odnoszenia krytykowanych dzieł do innych prac, również tych najnowszych[48]. Chętnie stosował luźną formę felietonu, a jego teksty umieszczane na blogu nie różniły się od tekstów przeznaczonych do publikacji w poważnych periodykach.

Z kolei dla Izabeli Kowalczyk, autorki *Strasznej sztuki*, blog był raczej formą osobistego notatnika z refleksjami na temat wystaw, specyficznym rodzajem pamięci zewnętrznej. Autorka deklarowała:

> [...] często chcę to zapamiętać sama dla siebie, albo np. jestem na wystawie, coś mi się bardzo podoba, ale nie mam czasu na napisanie długiego tekstu. Albo przeczytam jakąś książkę i coś z niej wyciągam. Czyli to są takie wyciągane urywki, wycinki, urwane myśli, pomysły na przyszłość. Wydaje mi się to dość charakterystyczne dla współczesnej kondycji: jesteśmy zbieraczami wrażeń, zbieraczami obrazków, fotografii itd. I właściwie to, co ja robię na blogu, to jest zbieranie tego, co może mi umknąć, uciec[49].

Język jej krytyki blogowej różnił się w znaczący sposób od tekstów pisanych do periodyków, takich jak „Obieg" – był bardziej barwny, żywy, kolokwialny i nacechowany emocjonalnie.

Karolina Plinta, młoda autorka bloga *Sztuka na gorąco* i przedstawicielka najmłodszego pokolenia krytyków, używa go natomiast do prześmiewczych gier ze sztuką i krytyką, traktując jednocześnie jako narzędzie prowokacyjnej autopromocji.

Ciekawe i bliskie blogom jest nowe na polskim gruncie zjawisko anonimowej krytyki w Internecie. Polemika taka pojawia na Facebooku i licznych forach internetowych, wyraża się także w zaskakujący sposób w postaci nieoficjalnych mikroblogów, zajmujących się komentowaniem działalności konkretnych placówek, na przykład Muzeum Narodowego w Warszawie. Autorami okazują się niekiedy nieujawnieni z imienia i nazwiska pracownicy tych instytucji. Często są one szybko zamykane w konsekwencji starań dyrekcji placówek, gdyż szkodzą ich oficjalnemu wizerunkowi[50]. W miejsce nieoficjalnych blogów instytucje zakładają własne moderowane fora i Fanpage'e, które łatwiej jest im nadzorować poprzez weryfikację treści i eliminację agresywnych lub prowokacyjnych wpisów – tak zwanego hejtu i trollingu.

Obok tradycyjnych blogów i forów warto wspomnieć o istnieniu tak zwanych platform krytyki („Strefa krytyka", „Gablota Krytyki"). Szczególnie ciekawą formę miała założona na warszawskiej ASP przez Kubę Marię Mazurkiewicza i Łukasza Izerta „Gablota Krytyki" (2010–2013) wzorowana na platformach hostingowych, takich jak polityczny „Salon24", i poświęcona wyłącznie krytyce artystycznej. Strona umożliwiała publikacje tekstów autorom piszącym na podpiętych pod serwis blogach na głównej stronie serwisu, ułatwiając na przykład porównywanie tekstów dotyczących tego samego wydarzenia, dyskusję i polemikę, z czym, dość nieporadnie, eksperymentował wcześniej „Obieg"[51].

Kolejnym i ostatnim już wartym wyróżnienia zjawiskiem dotyczącym krytyki ostatnich lat jest krytyka antysystemowa. Był to prawdopodobnie największy i najsilniejszy trend ostatniego dziesięciolecia. Zapoczątkował ją „Raster. Internetowy Tygodnik Szybkiego Reagowania" – aktualizowany niemal codziennie, zamieszczający plotki ze świata sztuki, deklarujący niezależność od instytucji państwowych i, co najważniejsze, dotacji, a także otwarcie uderzający w „Krytykę Polityczną", występujący przeciwko koteriom artystycznym i artystom indywidualnym z ugruntowaną pozycją. „Raster" promował działalność młodych i pokazywał alternatywę dla uznanej już sztuki, między innymi malarzy z Grupy Ładnie czy prowokacyjnego kolektywu Azorro. Podejmował też inicjatywy interdyscyplinarne (bliska współpraca z literacką „Lampą", projekt „Broniewski"). „Raster" całkowicie zmienił sposób pisania o sztuce, wprowadził lekkość, żart, popkulturowość: dążenie do aktualności, wychwytywanie plotek, kronikę towarzyską, a to wszystko w atrakcyjnej interaktywnej formie i ciekawej oprawie graficznej. Dokonał rewolucji semantycznej i stworzył własny styl pisania o sztuce – zabawny, błyskotliwy, przystępny. Zasługą „Rastra" jest także wprowadzenie tak zwanego słowniczka – prześmiewczych definicji, które okazały się niezwykle celne i na trwałe wpisały się do katalogu pojęć opisujących sferę

[47] http://www.obieg.pl/rozmowy/1496.
[48] Tamże.
[49] Tamże.
[50] http://magdalena-ujma.blogspot.com/.
[51] K. Plinta, *Przodownicy sieci*, https://magazynszum.pl/krytyka/przodownicy-sieci-fragment.

artystyczną, tłumacząc świat sztuki, „począwszy od archaicznych, choć dominujących jeszcze kilkanaście lat temu, technik, stylów i form artystycznych (AŻURYZM, SZPARYZM, ARTE-POLO, BŁOTO), poprzez ówczesną strukturę polskiego świata sztuki (ZUJ, ZNIECHĘTA, BUŁA), skończywszy na słownictwie tłumaczącym element ludzki (GACEK, LISY, FURY I FUTRA)"[52]. Gdy „Raster" w 2011 roku przekształcił się w galerię, sam naraził się na oskarżenia o koniunkturalność. Twórcom „Rastra" – Łukaszowi Gorczycy i Michałowi Kaczyńskiemu – zarzucano cyniczne i instrumentalne wykorzystanie krytyki, służące wykreowaniu popytu na konkretny, preferowany przez nich rodzaj sztuki, oraz podstępne dyskredytowanie konkurencji. Ewolucja „Rastra" stała się zresztą, jak zauważa Jakub Banasiak, „najlepszą metaforą przemian polskiej sztuki: to droga od artzina do Art Basel, największych na świecie targów sztuki"[53].

Odnoszącemu coraz większe sukcesy „Rastrowi" szybko wyrósł antysystemowy konkurent – powstały w 2008 roku anonimowy, prześmiewczy kolektyw The Krasnals, złożony z ludzi znających świat sztuki od podszewki. Krytyka Krasnali była krytyką totalną, wymierzoną nie tyle w konkretne dzieła (choć zaczęła się od dyskredytowania prac Wilhelma Sasnala), co w cały świat sztuki. Krytykując w bezpardonowy i niejednokrotnie brutalny sposób wszystko i wszystkich, The Krasnals szybko stali się najbardziej zajadłymi przeciwnikami „kartelu sztuki". Do krytyki artystycznej wprowadzili bezkompromisowość, nowe formy (gry, zagadki, manifesty), łącząc ją niejednokrotnie z krytyką wizualną w postaci diagramów, wykresów, karykatur, obrazów i happeningów. Wsławili się agresywnym językiem i błyskotliwymi, chwytliwymi tytułami (na przykład *Czupryna jak kapusta, za to głowa pusta. Czyli o Łukaszu Gorczycy*[54], *Comrade Sierakowski*[55]). Swoją twórczość reklamowali słowami:

> [...] to co wspólne dla pasożytów żerujących ostatnimi laty na sztuce, to to że aktywnie zajmują się lansingiem, lobbingiem i fuckingiem. Głównym mankamentem elity polskiej sztuki współczesnej jest fakt, że utraciła ona zdolność rozróżniania dobrej i złej sztuki, w związku z tym mamy w Polsce do czynienia z coraz większą ilością fikcyjnych lub omyłkowych karier artystycznych. Dłuższe przebywanie w towarzystwie dzisiejszej salonowej sztuki skończyć się może schorzeniami wątroby, zepsuciem smaku i skrzywieniem artystycznego morale. Pod płaszczykiem społecznego zaangażowania wciska nam się artystyczną tandetę. The Krasnals zachowują jednak pogodę ducha, w obyciu bywają bardzo sympatyczni[56].

Mnogość i polifoniczność tekstów krytycznych na blogach, w czasopismach, na Facebooku i w katalogach miała poskutkować rozmyciem dyskursu krytyczno-artystycznego, co postulował Jakub Banasiak w słynnym tekście *Archipelag, link, troll. Krytyka dzisiaj* z 2012 roku. Choć sygnalizował on poważny kryzys krytyki artystycznej, pisząc: „[...] krytycy gazetowi swoje, krytycy z okolic środowiskowego mainstreamu swoje, krytycy »niezależni« swoje, »drugi obieg« swoje, »wykluczeni« swoje, »Obieg« swoje i Karolina Plinta swoje. A wszyscy oni są tylko sumą linków do konkretnych tekstów, nie kreują ani polemik, ani szkół myślenia, ani, tym bardziej, środowisk"[57], to wbrew tym pesymistycznym prognozom ostatnie lata okazały się okresem renesansu krytyki artystycznej w Polsce. Chociaż UNESCO wpisało zawód krytyka sztuki na listę zawodów zagrożonych zniknięciem, u nas, jakby na przekór, krytyka ma się coraz lepiej. Toczą się burzliwe polemiki rozpalające emocje zarówno krytyków, jak i miłośników sztuki, powstają nowe pisma („Szum", „Dwutygodnik.com") i fora dyskusji o sztuce na Facebooku, coraz częściej powstają warsztaty pisania o sztuce (Muzeum Narodowe), studia akademickie z zakresu krytyki (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu), konferencje i debaty o stanie krytyki (organizowane na przykład przez „Kulturę Liberalną"). Sami krytycy prześcigają się natomiast głównie w krytykowaniu krytyki i siebie nawzajem, zapominając niekiedy o swojej głównej powinności, jaką jest – wciąż – krytyka sztuki.

BIBLIOGRAFIA

Eksponowanie intymności, „Przegląd Techniczny" 1997, nr 47.

Gorczyca Łukasz, *Gra w sztukę*, „Znak" 1998, nr 52 (12).

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Urwaliśmy się na wolność*, „Znak" 1998, nr 523 (12).

Konik Roman, *Sztuka kabotynów*, http://www.ostoja.pl/zakupy/konik/sztuka.pdf.

[52] A. Słodownik, *Rastrakrytycy*, [w:] http://www.dwutygodnik.com/artykul/857-rastrakrytycy.html.

[53] Cyt. za: tamże.

[54] http://the-krasnals.blogspot.com/2013/04/czupryna-jak-kapusta-za-to-gowa-pusta.html.

[55] http://the-krasnals.blogspot.com/search/label/comrade%20Sierakowski.

[56] *Kto zniszczył sztukę Polską*, [w:] http://the-krasnals.blogspot.com/.

[57] J. Banasiak, *Archipelag, link, troll. Krytyka dzisiaj*, [w:] http://www.dwutygodnik.com/artykul/3996-archipelag-link-troll-krytyka-dzisiaj.html.

Libera Zbigniew, *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem*, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm.
Michalski Jan, *Urwaliśmy się na wolność (i transformujemy)*, „Znak" 1998, nr 523 (12).
„Nie chciałem wojny! – mówi komisarz „Irreligia". Wywiad z Kazimierzem Piotrowskim przeprowadzony przez Dorotę Narewską, https://ekai.pl/nie-chcialem-wojny-mowi-komisarz-irreligia/.
Sajkiewicz Violetta, *Skandal – potrzebny od zaraz!*, „Dekada Literacka" 2006, nr 1–2.
Sienkiewicz Karol, *Konflikt i porozumienie. „Czereja" w pracowni Grzegorza Kowalskiego*, „Ikonotheka" 2007, nr 20, dostępny także online: http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/730/99976.
Skrodzki W., *Piękno sztuki i fałsz jej obrazu*, „Kresy" 1997, nr 29 (1).
Sztuka dzisiaj 2. Debata, „Res Publica Nova" 1997, nr 10.
Ujma Magdalena, *Dlaczego polscy intelektualiści nie lubią sztuki współczesnej? Próba diagnozy stanu rzeczy*, „Kresy" 2003, nr 4 (56).
Ujma Magdalena, *Skandale artystyczne w Polsce po 1989 roku*, http://kulturaenter.pl/skandale-artystyczne-w-polsce-po-1989-roku/2012/03/.
Wiszniewska Irena, *Artyści u spowiedzi*, „Wprost" 2001, nr 49, http://www.wprost.pl/ar/11787/Artysci-u-spowiedzi/?I=993.
Żmijewski Artur, *Sztuka – „ogród koncentracyjny"?*, „Kresy" 1997, nr 29 (1).

STRESZCZENIE

Artykuł kreśli mapę zjawisk i tendencji artystycznych w sztuce polskiej ostatnich dwóch dekad ujętą w formę kalendarium. Wśród prezentowanych zjawisk wyróżniają się tendencje malarskie, działania subwersywne związane z interwencjami w przestrzeni komunikacji społecznej oraz charakterystyczne zainteresowanie historią i pamięcią. Układ kalendarium pozwala na śledzenie dynamiki przemian w sztuce ostatnich lat oraz jej krytycznych omówień, jednocześnie ukazując synchroniczne współwystępowanie różnych postaw – sztuki krytycznej, popbanalizmu, inspiracji surrealistycznych we współczesnym malarstwie, eksperymentów sztuki instalacji. Artykuł prezentuje także polifoniczne i wielokanałowe wypowiedzi krytyki artystycznej, obejmujące zróżnicowany styl, a także obecność w mediach. Porządkując obraz współczesnego życia artystycznego, ukazuje zarazem skomplikowane relacje między odmiennymi formułami artystycznymi i językiem krytyki kształtowanym w różnych środkach komunikacji, od tradycyjnych katalogów po swobodne wypowiedzi, udostępniane w formie blogów i sieci społecznościowych.

Słowa klucze: sztuka krytyczna, kontrkultura, sztuka polska po 1998, neosurrealizm, popbanalizm, krytyka artystyczna w Internecie, młoda krytyka artystyczna

SUMMARY

Polish Art after 1998 and Art Criticism

The article outlines artistic phenomena and tendencies in the Polish art of the last two decades, in a form of an almanac. Among the phenomena shown, one can distinguish painting tendencies, subversive actions connected with interventions in the space of social communication and the characteristic interest in history and memory. The layout of the almanac allows one to follow the dynamics of changes in the contemporary art and the critical studies about it, while simultaneously it shows the synchronous coexistence of various attitudes: critical art, pop-triviality, surrealistic inspirations in the contemporary painting or the experiments of the installation art. The article also outlines the polyphonic, multi-channel and varied in style statements of the art criticism and their presence in the media. The author arranges the image of the contemporary artistic life and, simultaneously, depicts the complicated relation between different artistic formulas and the language of the criticism that was shaped by various means of communication, from traditional catalogues up to the casual statements, shared via blogs or social networks.

Key words: critical art, counterculture, Polish art after 1998, neo-surrealism, pop-triviality, art criticism in the Internet, young art criticism

MISCELANEA

Gmach szkół im. A. i J. Vetterów, drzeworyt Henryka Zwolakiewicza. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

Jarosław Płachecki

Zespół Szkół Ekonomicznych im. A. i J. Vetterów

Historia Szkół Vetterów 1866–1939

Czas, w którym narodził się pomysł powołania szkoły kształcącej przyszłych adeptów rzemiosła kupieckiego, był dla Polski trudny. Życie społeczne kształtowały wówczas zarówno zmiany ekonomiczne dokonujące się w drugiej połowie XIX wieku, jak również rodzące się ruchy niepodległościowe. Na tym tle w Lublinie, jednym z większych miast Królestwa Polskiego, miejscowi przemysłowcy, chcąc podnieść poziom świadczonych usług, rozpoczęli starania o utworzenie (wzorem Warszawy) szkół handlowych. W Lublinie w latach 60. XIX wieku rozwijał się lokalny rynek przemysłowy[1], potrzebujący nowych, odpowiednio wykształconych pracowników. Dotychczasowy system, oparty na szkole realnej, a następnie na prywatnych praktykach finansowanych przez rodziców, nie sprawdzał się. Mniej zamożnych nie było stać na zapewnienie dziecku drugiego, praktycznego etapu kształcenia. Ci natomiast, którzy rozpoczynali terminowanie w handlu, nie mogąc pogodzić nauki i pracy, porzucali szkołę. Przekładało się to na zbyt małą liczbę odpowiednio przygotowanych pracowników.

Potrzeby lubelskiego kupiectwa i zmiany ekonomiczne spowodowały, że Zgromadzenie Kupców miasta Lublina 22 czerwca 1860 roku wystąpiło do lubelskiego gubernatora Stanisława Mackiewicza[2] o zgodę na utworzenie szkoły niedzielno-handlowej. Odpowiedzi udzielił kurator Warszawskiego Okręgu Szkolnego Paweł Muchanow. 10 sierpnia 1860 roku upoważnił on Rząd Gubernialny do stworzenia projektu szkoły. Jego autorami byli delegat rządowy Franciszek Łaski, prezydent Lublina Józef Białobłocki, prezes Zgromadzenia Kupców T. Pliszczyński oraz Leopold Knoll i Ignacy Zaszczyński – starsi Zgromadzenia Kupców[3]. Według projektu zajęcia miały się odbywać w niedziele i święta oraz w czwartki, a placówka miała posługiwać się nazwą Szkoła Niedzielno-Handlowa. Ustalono, że jej zwierzchnikiem będzie dyrektor lubelskiego Gimnazjum Gubernialnego, a kadrę wyznaczy kurator spośród osób zaproponowanych przez Zgromadzenie Kupców[4]. Nauka miała trwać cztery lata. Kandydaci na uczniów zobowiązani byli do zdania egzaminu z zakresu szkoły elementarnej. Przewidzianych sześciu nauczycieli koncentrowałoby się na kształtowaniu u uczniów umiejętności niezbędnych do wykonywania zawodu kupca. Zakładano, że zajęcia będą się odbywać w budynku pojezuickim Miejskiej Szkoły Elementarnej, obok katedry[5]. Korzystanie z pomieszczeń i pomocy szkolnych miało być nieodpłatne. Obowiązkowa nauka dla terminatorów z Lublina kończyłaby się otrzymaniem świadectwa uprawniającego do wykonywania działalności kupieckiej. Jego brak zamykałby drogę awansu na subiekta.

Kurator Paweł Muchanow po dokonaniu kilku zmian zatwierdził projekt i wysłał go do dyrektora Gimnazjum Gubernialnego Józefa Skłodowskiego[6]. Akceptacja władz pozwoliła na rozpoczęcie przygotowań do uruchomienia szkoły. Na przeszkodzie stanęły wydarzenia związane z narastaniem dążeń niepodległościowych. Nastąpiły też zmiany na stanowisku kuratora. Po znienawidzonym przez Polaków Muchanowie na krótko jego obowiązki przejął gubernator warszawski Jakub Łaszczyński, zastąpiony przez Aleksandra Wielopolskiego[7]. Ten ostatni stawiał sobie za zadanie przebudowę szkolnictwa w Królestwie Polskim. Oznaczało to, że zaakceptowane już projekty Szkoły Niedzielno-Handlowej mogą ulec zmianie. Wybuch powstania styczniowego wstrzymał dotychczasowe starania.

Do realizacji zamiaru wrócono w roku 1865. Inicjatywę uruchomienia placówki zgłosiło ponownie Zgromadzenie Kupców, które dodatkowo przekazało na ten cel pewną kwotę[8]. W związku z tym Komisja Rządowa Oświecenia Publicznego w piśmie z 18 marca 1866 roku poleciła naczel-

[1] K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów w Lublinie*, Lublin 1985, s. 10–11.

[2] A. Kierek, *Rozwój Lublina w latach 1864–1914*, [w:] *Dzieje Lublina*, t. 1, Lublin 1965, s. 272–287.

[3] K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów...*, s. 12.

[4] Tamże, s. 4.

[5] Tamże, s. 14.

[6] Tamże, s. 15.

[7] Tenże, *Reforma szkolna w Królestwie Polskim w 1862 roku*, Warszawa 1968, s. 55–59, 262, 303–304.

[8] T. Kącki, *Nauczyciele Szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie 1866–1996 przeszli do historii Szkół Vetterów*, Lublin 1996, s. 1.

Gmach Szkół Handlowych. Warszawskie Wydawnictwo Franciszka Karpowicza, około 1912 roku. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

Nauczyciele i uczniowie Szkoły Handlowej Wieczorowej. Pośrodku siedzących dyrektor Tomasz Sauter, lata 20. XX wieku. Zdjęcie wykonane na dziedzińcu szkoły. Zbiory Zespołu Szkół Ekonomicznych im. A. i J. Vetterów w Lublinie

Poczet sztandarowy przed kościołem św. Ducha, listopad 1938 roku. Zbiory Zespołu Szkół Ekonomicznych im. A. i J. Vetterów w Lublinie

Sala lekcyjna po elektryfikacji, lata 30. XX wieku Zbiory Zespołu Szkół Ekonomicznych im. A. i J. Vetterów w Lublinie

nikowi Lubelskiej Dyrekcji Szkolnej powołanie szkoły. Pomocy udzielił prezydent Lublina Aleksander Dylewski, który 14 czerwca poprowadził spotkanie przedstawicieli Zgromadzenia Kupców i naczelnika Lubelskiej Dyrekcji Szkolnej[9]. Większość regulacji określających funkcjonowanie szkoły przejęto z wcześniejszego projektu. Dokonano zmian w doborze nauczanych przedmiotów i ustalono, że nauka będzie trwała cztery godziny, wyłącznie w niedziele i święta. Określono również wysokość uposażenia kadry nauczycielskiej. Zajęcia miały się odbywać w proponowanym wcześniej budynku[10]. Stałym nadzorcą reprezentującym Zgromadzenie Kupców został Jan Gałecki[11].

Oficjalne otwarcie szkoły miało miejsce 5 sierpnia 1866 roku. Naukę rozpoczęło osiemnastu uczniów. Grono nauczycielskie rekrutowano głównie z Męskiego Gimnazjum w Lublinie. Wyniki nauczania początkowo nie były zadowalające. Kierownik szkoły Tomasz Mędrkiewicz tłumaczył to tym, że do szkoły trafiała młodzież o różnym stopniu wiedzy[12]. Zaproponował więc utworzenie oddziału przygotowawczego i zorganizowanie dodatkowych zajęć. Planu nie zrealizowano. Początkowo spokojny byt placówki zakłóciły działania rusyfikacyjne. W 1873 roku wizytujący szkołę naczelnik Chełmskiej Dyrekcji Naukowej wyraził życzenie, aby wprowadzono nauczanie wszystkich przedmiotów w języku rosyjskim[13]. W odpowiedzi Zgromadzenie Kupców wystosowało obszerne pismo, w którym uzasadniano konieczność nauczania w języku polskim. Prośbę poparł prezydent Lublina. Trudno stwierdzić, jakie wrażenie na urzędnikach carskich zrobiło pismo, ponieważ Zgromadzenie Kupców nie otrzymało na nie odpowiedzi, ale zajęcia nadal odbywały się w języku polskim. Odpowiednio wysoki poziom zagwarantowała szkole uchwała Rady Państwa z 1883 roku, która dawała absolwentom ulgi w odbywaniu służby wojskowej[14]. Otrzymywali je uczniowie, którzy zrealizowali pełny program nauczania.

Wkrótce Zgromadzenie Kupców zaczęło zajmować się tworzeniem 7-klasowej Szkoły Handlowej. Powodem tego było rosnące zapotrzebowanie na pracowników dysponujących wyższymi kwalifikacjami. W konsekwencji spadło zainteresowanie kondycją Szkoły Niedzielno-Handlowej. Można uznać, że był to początek jej końca. Fakt, że po strajkach młodzieży w 1905 roku uczniowie Szkoły Niedzielno-Handlowej przestali uczęszczać na lekcje, przyspieszył decyzję o jej zamknięciu. Mimo tego nauczyciele przychodzili do pracy przez cały rok szkolny 1905/1906 i pobierali wynagrodzenie. Ostatecznie szkołę zamknięto 4 września 1907 roku na podstawie decyzji kuratora Okręgu Naukowego Lubelskiego[15]. Jej zadania, w rozszerzonym zakresie, miała przejąć 4-letnia Niższa Szkoła Handlowa Wieczorowa, nazywana Kursami Handlowymi[16].

Projekt utworzenia 4-klasowej Szkoły Handlowej w Lublinie został zatwierdzony 19 czerwca 1901 roku. Aby wyniki nauczania były zadowalające, postanowiono utworzyć jeden lub dwa oddziały klasy przygotowawczej. Ustalono także, że klasa czwarta może zostać podzielona na oddziały o specjalizacjach buchalteria i towaroznawstwo. Nauka była odpłatna. Wysokość czesnego określała Rada Opiekuńcza. Składała się ona z pięciu członków wybieranych przez Zgromadzenie Kupców na czteroletnią kadencję, inspektora (kierownika) szkoły i dwóch przedstawicieli Towarzystwa Pomocy dla Lubelskiej Szkoły Handlowej. Rada decydowała przede wszystkim o kwestiach natury finansowo-organizacyjnej. Pracami szkoły jako instytucji edukacyjnej kierował inspektor. Opracowany statut określał prawa i obowiązki inspektora, zadania komitetu pedagogicznego, prawa i przywileje nauczycieli oraz źródła, z których szkoła mogła być finansowana.

Pierwszym krokiem związanym z rozpoczęciem działalności 4-klasowej Szkoły Handlowej był wybór 15 października 1901 roku Rady Opiekuńczej[17]. Dwa miesiące później Wydział Naukowy Ministerstwa Skarbu zatwierdził jej skład. Na pierwszym zebraniu Rady, 28 stycznia 1902 roku, podjęto decyzję o otworzeniu szkoły od września. Warunkiem było znalezienie odpowiedniego lokum. Jedna z propozycji wyszła z magistratu lubelskiego, który zadeklarował oddanie części budynku po Trybunale Sądowym[18]. Zapał urzędników przesłoniło myślenie zdroworozsądkowe – ponieważ szkoła sąsiadowałaby z celami więziennymi, Rada Opiekuńcza rozpoczęła energiczne poszukiwania lepszej siedziby. Zdecydowa-

[9] K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów...*, s. 16.
[10] T. Kącki, dz. cyt., s. 3.
[11] K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów...*, s. 17.
[12] Tamże, s. 18.
[13] Tamże, s. 20.
[14] Tamże, s. 21.
[15] Z. Bownik, *Z dziejów Szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie*, Lublin 1958, s. 15.
[16] K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów...*, s. 66–67.
[17] Tamże, s. 31
[18] Trybunał Sądowy mieścił się w budynku Starego Ratusza (dawnej siedziby Trybunału Koronnego). Zob. A. Bereza, *Lublin jako ośrodek sądownictwa*, Lublin 2006, s. 42, 48.

no się na wynajęcie od Feliksy Zawadzkiej lokalu przy ulicy Królewskiej 207[19]. Budynek wymagał adaptacji. Plan opracowany został w lutym przez architekta Ksawerego Drozdowskiego. Zakupiono potrzebne materiały i zatrudniono rzemieślników. Równocześnie członek Rady Opiekuńczej Franciszek Głowacki prowadził intensywne poszukiwania kandydata na kierownika. W trakcie spotkań z nauczycielami pojawiła się wątpliwość, czy 4-klasowa Szkoła Handlowa będzie spełniała oczekiwania rynku lubelskiego. Uznano, że lepsze będzie otwarcie szkoły, która nie tylko umożliwi jej absolwentom drogę awansu zawodowego, ale również da im możliwość kontynuowania nauki na poziomie uniwersyteckim. 21 marca 1902 roku Rada postanowiła, że zasadne będzie utworzenie szkoły 7-klasowej[20]. Chcąc przyspieszyć procedury prawne, z wnioskiem do właściwych władz postanowiono wysłać Franciszka Głowackiego. Udał się on do Petersburga i w pierwszych dniach lipca 1902 roku wrócił z informacją, że Ministerstwo Skarbu wyraziło zgodę na utworzenie tego typu szkoły i zaakceptowało sposób jej finansowania. Trudności pojawiły się przy wyborze kierownika. Zaproponowano to stanowisko Antoniemu Kurbasowi ze Szkoły Handlowej w Warszawie. Jego kandydatura nie spełniała jednak wymogów. Posadę oferowano więc Dymitrowi Strumińskiemu. Początkowo przyjął warunki, ale po krótkim czasie zrezygnował z przyjazdu do Lublina. Ostatecznie kierownikiem został etatowy nauczyciel Szkoły Handlowej Edwarda Rontalera w Warszawie – Aleksiej Konstantynowicz Dymitriu[21].

Przedłużający się remont i formalności spowodowały, że dopiero w połowie października 1902 roku zakończono wstępną adaptację budynku przy Królewskiej 207. Wizytacja, przeprowadzona przez członków Rady Opiekuńczej i dyrektora, wykazała, że obiekt nie spełni wymogów szkoły. Dla najstarszych roczników konieczny był wybór nowego miejsca do nauki. W zaistniałej sytuacji prezes Rady Opiekuńczej Mieczysław Wolski zaproponował, aby rozpocząć budowę własnego gmachu. Od tego momentu działania były prowadzone na dwu płaszczyznach. Czyniono przygotowania do otwarcia 7-klasowej szkoły. Jednocześnie starano się o przyznanie placu w centrum miasta. Uznano, że najbardziej odpowiedni pod budowę obiektu będzie plac należący dawniej do klasztoru Bernardynek, a położony przy ulicy Bernardyńskiej 14. Rozpoczęto gromadzenie niezbędnych funduszy. W tym celu powołano Towarzystwo Pomocy dla Szkoły Handlowej zrzeszające zamożniejszych obywateli Lublina[22].

26 października 1902 roku Aleksiej Dymitriu został zatwierdzony jako dyrektor szkoły. Pełen zapału zajął się jej organizacją. W nowym statucie określono, że szkoła w ciągu pierwszych pięciu lat nauki będzie dawała wykształcenie ogólne, a ostatnie dwa lata poświęcone zostaną na naukę przedmiotów handlowych. 3 listopada 1902 roku dyrektor na spotkaniu z reprezentantami Rady przedstawił skład grona nauczycielskiego. Konieczność oszczędzania spowodowała, że nie zorganizowano uroczystej inauguracji. Odprawiono jedynie nabożeństwa w świątyniach wszystkich wyznań w Lublinie. Było dwustu chłopców chcących pobierać naukę. Spośród nich przyjęto stu czterdziestu. Podział godzin opierał się na rozwiązaniach szkół handlowych Warszawy, Łodzi czy Radomia[23]. Grono nauczycielskie składało się z jedenastu nauczycieli i lekarza. Ważną kwestią było zgromadzenie niezbędnych książek i innych pomocy. Pozyskiwano je w różny sposób. Pokaźny zbiór do biblioteki szkolnej przekazał minister skarbu Sergiusz Witte. Nauczyciel Henryk Jaworski podarował dwieście wzorów do nauki rysunku. Z pieniędzy szkolnych zakupiono kilka niezbędnych do nauki zawodu wag oraz dynamometr i przyrządy gimnastyczne.

Od pierwszych dni istnienia szkoła cieszyła się dużym zainteresowaniem mieszkańców miasta. Bardzo ważna dla jej przyszłych losów była deklaracja przemysłowca Mieczysława Wolskiego, który zaproponował utworzenie fundacji budowy gmachu i jako pierwszy ofiarował na ten cel 500 rubli. Pod koniec listopada 1902 roku gubernatorowi lubelskiemu wysłano do zatwierdzenia projekt ustawy określającej statut Towarzystwa Pomocy dla Szkoły Handlowej. Właściciel majątku Niemce – Ignacy Budny, oraz Kasa Lubelskich Przemysłowców zasilili konto Towarzystwa kwotą 4 tysięcy rubli[24]. Mimo hojności darczyńców suma ta nie wystarczała. Konieczne stały się pertraktacje z biurami kredytowymi w sprawie pożyczek na budowę szkoły.

Aktywność kierownictwa i właścicieli szkoły w roku szkolnym 1903/1904 skoncentrowała się na pozyskaniu działki pod budowę gmachu. Po wcześniejszych rozmowach prowadzonych w tej sprawie uzyskano informacje, że warszawski generał-gubernator jest skłonny do przyznania szkole

[19] K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów...*, s. 32.
[20] Tamże, s. 33.
[21] Tamże, s. 36.
[22] Tamże, s. 39.
[23] Tamże, s. 37.
[24] Tamże, s. 39.

wybranego terenu. Zgromadzenie Kupców mogło nabyć nieruchomości przy ulicy Bernardyńskiej 14 pod warunkiem zapłacenia 4 tysięcy rubli żeńskiemu prawosławnemu klasztorowi z Radecznicy[25], który był właścicielem gruntu. Konieczna też była zgoda cara Mikołaja II. Decyzja z Petersburga przyszła dopiero 19 sierpnia 1904 roku i zawierała dodatkowe warunki. Szkoła miała otrzymać tylko część parceli. Druga część miała pozostać własnością klasztoru. Rada Opiekuńcza zaproponowała dwa warianty: nabycie całości terenu za kwotę nie wyższą niż 10 tysięcy rubli lub taki podział posesji, aby szkoła otrzymała część od ulicy Bernardyńskiej, dopłacając klasztorowi 4 tysiące rubli[26]. W drugim wariancie ogrody od ulicy Żmigród miały pozostać własnością klasztoru. Dalsze pertraktacje, z przeoryszą, poprowadził dyrektor Dymitriu. Przełożona zakonu zdecydowała się na drugi wariant. Zażądała jednak 5 tysięcy rubli dopłaty. Rada zaakceptowała takie rozwiązanie. Do sfinalizowania porozumienia konieczna była decyzja warszawskiego generała-gubernatora Michaiła Czertkowa. Ten podwyższył opłatę do 10,5 tysiąca rubli[27]. Dopiero po uiszczeniu tej kwoty Zgromadzenie stało się właścicielem gruntów przy ulicy Bernardyńskiej.

Dosyć szybko rosła liczba członków Towarzystwa Pomocy dla Szkoły Handlowej, a wraz z nią kwoty wpłat. Starania o nowy budynek zwolniły po śmierci kierującego Radą Opiekuńczą Mieczysława Wolskiego. W wyniku przeprowadzonych wyborów urząd prezesa Rady objął August Vetter, który pokonał w wyborach Władysława Grafa. Zmiany te nie wpłynęły na sposób kierowania szkołą. Z myślą o zapewnieniu właściwych warunków nauczania w nowym roku szkolnym podjęto decyzję o wynajęciu parteru domu L. Tenenbauma przy ulicy Żmigród 1.

W tle działań organizacyjnych toczyło się normalne życie szkolne. Unikano stosowania przymusu i kar. Duży nacisk kładziono na kondycję fizyczną i opiekę medyczną. Nie zapominano także o najbiedniejszych uczniach. Starano się im pomagać materialnie. Pracownicy fabryki Mieczysława Wolskiego po śmierci właściciela przeprowadzili zbiórkę pieniędzy[28]. Uzyskane w ten sposób środki stały się zaczątkiem szkolnego funduszu stypendialnego.

Początek nowego roku szkolnego zdominowały działania związane z budową gmachu szkoły. W porozumieniu z Kołem Architektów przy Warszawskim Oddziale Towarzystwa Popierania Przemysłu i Handlu ogłoszono konkurs na projekt[29]. Zakwalifikowanych zostało trzydzieści dziewięć prac. Ich poziom był bardzo wysoki. 11 kwietnia 1905 roku wybrano projekt „Czerwony Pierścień" autorstwa architekta Teofila Wiśniowskiego i grafika Józefa Holewińskiego (3. miejsce)[30]. Ustalono, że za sumę 2 tysięcy rubli przygotują oni plan budowy i będą sprawować nadzór techniczny nad jej przebiegiem. Pod koniec kwietnia 1905 roku rozpoczęto demontaż budynków znajdujących się na terenie zakupionym pod budowę szkoły. Uzyskany z rozbiórki materiał sprzedano. Prace ziemne zaczęto na przełomie czerwca i lipca 1905 roku.

Opisane działania rozgrywały się, kiedy w szkołach dochodziło do strajków. Sytuacja polityczna była niejasna. Trudno było określić, w jakim kierunku pójdzie polityka władz carskich dotycząca szkolnictwa[31]. Rada Opiekuńcza zdecydowała się na wcześniejsze zakończenie roku szkolnego. Do Petersburga ponownie wyjechał Franciszek Głowacki. Uzyskał wstępną zgodę na używanie języka polskiego jako wykładowego, ale pod warunkiem zmiany statutu szkoły. Z dokumentu miały zostać usunięte fragmenty określające przywileje, które posiadały szkoły realizujące ogólnopaństwowe programy nauczania. Zmiany zostały zaakceptowane przez Radę Opiekuńczą jako „organ prowadzący" oraz Zgromadzenie Kupców jako „organ finansujący". Po rozwiązaniu najpilniejszych problemów natury prawno-finansowej rozpoczęto budowę. Uroczyste wmurowanie kamienia węgielnego miało miejsce 16 sierpnia 1905 roku o godzinie 9.00. Spisany na pergaminie dokument erekcyjny został ulokowany w fundamentach pod głównym wejściem do szkoły[32].

[25] Tamże, s. 42. Monaster św. Antoniego Pieczerskiego w Radecznicy na Lubelszczyźnie założony w miejscu dawnego klasztoru bernardynów. Podlegał Prawosławnej Warszawsko-Chełmskiej Kurii. Istniał do 1915 roku. Zob. U. A. Pawluczuk, *Życie monastyczne w II Rzeczypospolitej*, Białystok 2007, s. 32–38; K. Grzesiak, *Diecezja lubelska wobec prawosławia w latach 1918–1939*, Lublin 2010, s. 157–158.

[26] Tamże, s. 43.

[27] Tamże, s. 43.

[28] Tamże, s. 49.

[29] „Architekt. Miesięcznik poświęcony Architekturze, Budownictwu i Przemysłowi Artystycznemu", Kraków 1905, nr 5, s. 73–75.

[30] K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów...*, s. 54.

[31] B. Kalinowska-Witek, *Kartka z dziejów oświaty lubelskiej. Prywatne Żeńskie Gimnazjum i Liceum Ogólnokształcące Wacławy Arciszowej w Lublinie (1912–1949)*, Lublin 2012, s. 24–25 (o szkolnictwie lubelskim na przełomie XIX i XX wieku).

[32] K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów...*, s. 58.

1 września 1905 roku rozpoczęto nowy rok szkolny. Naukę w 7-klasowej Szkole Handlowej miało pobierać trzystu sześćdziesięciu sześciu uczniów. Nieuregulowane kwestie dotyczące wprowadzenia języka polskiego oraz absencja uczniów związana z niechęcią do szkoły rosyjskiej przyczyniły się do chwilowej zapaści w jej funkcjonowaniu. Planowane wydatki przewyższały spodziewane dochody. Dodatkowo dochodziło do różnego rodzaju incydentów, które uniemożliwiały pracę. Kiedy uczniowie najstarszej klasy ostentacyjnie opuścili lekcje, Rada Opiekuńcza podjęła decyzję o wstrzymaniu zajęć do czasu wprowadzenia wykładowego języka polskiego. Sprzeciwił się temu dyrektor Aleksiej Dymitriu. Część nauczycieli opowiedziała się za nim. Wobec tego Rada określiła nowe warunki dotyczące materialnego bytu szkoły i budowy gmachu. Wymowa rozwiązań była oczywista – albo dyrektor akceptuje warunki zaproponowane przez Radę, albo ona wycofuje się ze współfinansowania szkoły. Czynnikiem decydującym o złamaniu oporu dyrektora i części grona był także fakt, że Rada postanowiła wziąć na siebie wypłatę wynagrodzenia nauczycieli. Wobec takiego stanu rzeczy dyrektor Dymitriu zgodził się na przerwanie zajęć do czasu, gdy 23 września 1905 roku drogą telegraficzną otrzymano zgodę na naukę w języku polskim. 7-klasowa Szkoła Handlowa stała się pierwszą w Królestwie Polskim szkołą z wykładowym językiem narodowym[33]. Konflikt Aleksieja Dymitriu z Radą Opiekuńczą zakończył się rezygnacją dyrektora z pełnionej funkcji. Stanowisko po nim objął Edmund Bardzki. Z grona pedagogicznego odeszli nauczyciele Rosjanie. Zatrudniono nowych pracowników.

Najważniejszym wydarzeniem roku szkolnego 1906/1907 było przeniesienie zajęć do okazałego gmachu przy Bernardyńskiej 14. Budynek nie był wykończony, trwały w nim ostatnie prace[34]. W tym czasie Szkoła Niedzielno-Handlowa przestała funkcjonować. Pozostały po niej fundusze, które postanowiono wykorzystać do uruchomienia Niższej Szkoły Handlowej Wieczorowej. W sierpniu 1906 roku Ministerstwo Przemysłu i Handlu, które przejęło pieczę nad szkolnictwem handlowym, wyraziło zgodę na utworzenie tego typu placówki. Jej dyrektorem został Henryk Jaworski[35]. Kadrę nauczającą stanowili przede wszystkim profesorowie z 7-klasowej Szkoły Handlowej. Pomysł uruchomienia tego typu kursów okazał się bardzo trafny, ponieważ od początku istnienia cieszył się znaczną popularnością wśród mieszkańców Lublina. W nowym gmachu od sierpnia 1906 roku działała też Polska Macierz Szkolna, zajmująca się nauczaniem dorosłych analfabetów. Otrzymała ona dwie sale na parterze, w których przygotowano bibliotekę i czytelnię. Szkolny księgozbiór został czasowo zasilony otrzymanym do przechowania księgozbiorem po zmarłym Hieronimie Łopacińskim[36].

W październiku 1906 roku przeprowadzono wybory do Rady Opiekuńczej. Prezesem został August Vetter. Rada wyznaczyła sobie główne obszary aktywności – zabezpieczenie finansowe szkoły i wykończenie gmachu przy ulicy Bernardyńskiej. Ważnym wydarzeniem związanym z kondycją finansową placówki była niespodziewana śmierć 22 grudnia 1907 roku Augusta Vettera. Wakujące stanowisko zaproponowano bratu zmarłego – Juliuszowi Vetterowi. Przyjął propozycję. Zarówno August, jak i Juliusz byli znani z organizowania stałej pomocy materialnej dla mniej zamożnych uczniów. Również młodzież pomagała ubogim kolegom, organizując koncerty, z których zyski były przeznaczane na wsparcie potrzebujących. W 1908 roku powołano Towarzystwo Uczącej się Młodzieży zajmujące się udzielaniem zapomóg na opłacenie czesnego. Wpłat na konto tej instytucji dokonywały zarówno osoby prywatne, jak i przedsiębiorstwa z terenów Lubelszczyzny[37].

W grudniu 1908 roku, w rocznicę śmierci Augusta Vettera, jego brat Juliusz poinformował Radę Opiekuńczą, że przekazuje na rzecz szkoły zapisane jako hipoteka na dobrach Milejów 80 tysięcy rubli. Ta pokaźna kwota pozwoliła na spłatę zobowiązań szkoły wobec banków i kas zapomogowych zaciągniętych na budowę gmachu. Zgromadzenie Kupców stało się jedynym właścicielem budynku przy Bernardyńskiej 14[38]. Uzyskanie stabilności finansowej pozwoliło na skoncentrowanie się na pracy pedagogicznej. W czerwcu przeprowadzono pierwszy egzamin maturalny. Abiturientom Szkoły Handlowej zagwarantowano wstęp na uczelnie austriackie, niemieckie, belgijskie, holenderskie, francuskie i szwajcarskie. Opracowano wielojęzyczny blankiet świadectwa.

W 1908 roku nastąpiła zmiana na stanowisku dyrektora 7-klasowej Szkoły Handlowej Zgromadzenia Kupców[39]. Edmunda Bardzkiego zastąpił

[33] Z. Bownik, dz. cyt., s. 48.

[34] K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów...*, s. 65.

[35] Tamże, s. 67.

[36] Tamże, s. 69.

[37] Tamże, s. 72.

[38] Tamże, s. 79.

[39] Tamże, s. 72. Edmund Bardzki, kierujący szkołą od 1906 roku, nie spełniał nowego kryterium. Na terenie Imperium Rosyjskiego zawód nauczyciela mogli wykonywać tylko pedagodzy wykształceni na uczelniach rosyjskich.

Ludwik Kowalczewski – dotychczasowy dyrektor Szkoły Handlowej w Tomaszowie Rawskim. Nowy kierownik skoncentrował się na podniesieniu jakości pracy. Przywrócono zlikwidowane z powodów oszczędnościowych stanowiska wychowawców klasowych. Wzrosła liczba uczniów. Elementem częściowo destabilizującym pomyślny rozwój szkoły był fakt, iż Ministerstwo Przemysłu i Handlu nie zaakceptowało wysłanego jeszcze w 1905 roku statutu.

Pod koniec 1912 roku zmarł kierujący Niższą Szkołą Handlową Wieczorową Henryk Jaworski. Zastąpił go nauczyciel języka niemieckiego Tomasz Sauter[40]. Uczniowie, chcąc uczcić pamięć zmarłego dyrektora, zebrali pewną kwotę i utworzyli fundusz stypendialny jego imienia[41].

Stabilny byt obu szkół – dziennej i dokształcającej – przerwał wybuch I wojny światowej. Władze carskie wydały polecenie opuszczenia budynku i przeznaczyły go na szpital wojskowy. Rada Opiekuńcza podjęła starania o zgodę na prowadzenie zajęć w grupach odpowiadających liczebnością klasom. Zobowiązała dyrektora 7-klasowej Szkoły Handlowej Ludwika Kowalczewskiego do znalezienia lokum zastępczego. Po rozmowach z Heleną Czarniecką, właścicielką Żeńskiej Szkoły Filologicznej przy ulicy Bernardyńskiej 13, uzgodniono, że lekcje będą się odbywały w tym budynku za odpłatnością 60 rubli miesięcznie[42]. Niższa Szkoła Handlowa Wieczorowa została zaś umieszczona w gmachu Żeńskiej Szkoły Handlowej Władysława Kunickiego przy ulicy Namiestnikowskiej (obecnie Narutowicza 37)[43].

7-klasowa Szkoła Handlowa, nawet w czasie wojny, cieszyła się niesłabnącą popularnością. Mimo to Ministerstwo Przemysłu i Handlu z niezrozumiałych powodów zażądało skrócenia zajęć i prowadzenia ich do 28 kwietnia 1915 roku. Taka regulacja nie spodobała się zarówno gronu nauczycielskiemu, jak i dyrektorowi Kowalczewskiemu. Postanowił interweniować w Warszawie, co poskutkowało wizytacją inspektora okręgowego Jeżewskiego. Nie stwierdził on żadnych uchybień, dzięki czemu zezwolono na kontynuowanie zajęć.

W odróżnieniu od 7-klasowej Szkoły Handlowej, która wbrew przeciwnościom funkcjonowała sprawnie, kondycja finansowa Niższej Szkoły Handlowej Wieczorowej wyglądała źle. Część uczniów stanowili dorośli, którzy w warunkach wojennych ustalili sobie inne priorytety aniżeli nauka. W związku z tym spadła o blisko połowę liczba uczęszczających na zajęcia. Tym samym obniżyły się dochody z czesnego. Było to także spowodowane ubożeniem społeczeństwa i niestabilnością ekonomiczną wywołaną wojną.

Ofensywa austro-węgierska z końca lipca 1915 roku zmieniła sytuację obu szkół. Nowe władze okupacyjne w pierwszym okresie nie ingerowały w ich funkcjonowanie. Budynek przy Bernardyńskiej został przekazany Radzie Opiekuńczej. Trzeba było ogromnego wysiłku w doprowadzeniu go do stanu używalności. Kwestią priorytetową była dezynfekcja pomieszczeń zamienionych przez Rosjan w sale szpitalne. Nadzór nad tymi pracami powierzono Teofilowi Laśkiewiczowi i dyrektorowi Ludwikowi Kowalczewskiemu. Mimo wsparcia, którego udzieliła Cukrownia „Lublin", środki były skromne. Ograniczono się do niezbędnego minimum prac adaptacyjnych. Zajęcia w roku szkolnym 1915/1916 rozpoczęły się z niewielkim opóźnieniem. Zawieszono naukę języka rosyjskiego. W miejsce geografii i historii Rosji wprowadzono geografię i historię Polski. Zmiany nastąpiły również w składzie Rady Opiekuńczej. Ze względu na stan zdrowia z kierowania nią zrezygnował Juliusz Vetter. Nowym prezesem został Tadeusz Szymon Piotrowski[44]. Wraz ze zmianami w składzie Rady powrócono do idei utworzenia w budynku szkoły miejsca, gdzie będzie skupione lokalne życie kulturalno-oświatowe. W gmachu przy Bernardyńskiej swoją siedzibę miały: Kursy Pedagogiczne dla Kobiet, Uniwersytet Ludowy oraz Towarzystwo Samopomocy Uczniów przy 8-klasowej Szkole Filologicznej[45]. Na przestronnych korytarzach organizowano rozmaite wystawy.

Funkcjonowanie Niższej Szkoły Handlowej korzystnie zmieniło się w wyniku fuzji z Wieczorową Szkołą Rzemieślniczą. Zarząd tej drugiej w związku z tym, że nie posiadał własnego lokum, zwrócił się z prośbą o przyjęcie jej uczniów do handlówki za odpłatnością 1 tysiąca rubli rocznie. Rada Opiekuńcza wyraziła zgodę na takie połączenie.

Początek 1916 roku przyniósł zmianę podejścia władz okupacyjnych. Niespodziewanie wizytujący instytucję trzej austriaccy oficerowie poinformowali Ludwika Kowalczewskiego, że kierowana przez niego szkoła będzie mogła działać pod warunkiem uzyskania zgody generała-gubernatora. Niezwłocznie zarząd 7-klasowej Szkoły Handlowej przekazał niezbędną dokumentację władzom

[40] T. Kącki, dz. cyt., s. 9.
[41] Tamże, s. 87.
[42] K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów...*, s. 89.
[43] Tamże, s. 91.
[44] Tamże, s. 95.
[45] Tamże. Chodzi o Szkołę Lubelską (późniejsze Gimnazjum im. Stefana Batorego).

austriackim. Wkrótce, aby określić, czy szkoła spełnia wymogi, odwiedził ją cesarsko-królewski inspektor Marian Reiter[46]. Wyniki kontroli musiały być bardzo dobre, gdyż wizytator zaproponował dyrektorowi Kowalczewskiemu utworzenie dodatkowej 2-klasowej szkoły handlowej, która byłaby finansowana przez rząd. Ostatecznie propozycja nie została zrealizowana, gdyż władze okupacyjne nie dysponowały odpowiednią ilością funduszy. W maju wojskowe władze Komendy Obwodowej w Lublinie poinformowały Radę Opiekuńczą o zgodzie na dalsze prowadzenie 7-klasowej Szkoły Handlowej, ale zastrzegły, że nie udzielą wsparcia finansowego[47]. Zaczęto zastanawiać się nad wyborem profilu szkoły. Konsultowano się z warszawskimi kręgami akademickimi, by zasięgnąć opinii specjalistów. Dylematy dotyczyły głównie kwestii wydłużenia nauki do ośmiu lat[48].

Chwilowo niezagrożony byt ekonomiczny sprawił, że myślano nad budową natrysków w szkole. Uznano bowiem, że części uczniów nie stać na łaźnie miejskie, a urządzenia te podniosłyby poziom higieny. Planów tych nie udało się przeforsować. 13 lipca 1916 roku władze austriackie wydały polecenie opuszczenia budynku, przeznaczając go na zapasowy szpital polowy[49]. Dyrektor Kowalczewski ponownie rozpoczął poszukiwanie lokum dla szkoły. Dzięki wsparciu prezesa Rady Opiekuńczej Tadeusza Piotrowskiego udało się uzyskać pomieszczenia w Muzeum Lubelskim przy ulicy Namiestnikowskiej 4 i po drobnych adaptacjach rozpocząć w pierwszych dniach września rok szkolny. Zapowiadał się niezbyt pomyślnie. Wierzyciele zaczęli się domagać spłaty pożyczek zaciągniętych na budowę szkoły. Wobec tego Rada podjęła decyzję o przekazaniu im kwoty 80 tysięcy rubli zdeponowanych na dobrach Milejów. W ten sposób oczyszczono hipotekę i uregulowano pozostałe kwestie finansowe, ale szkoła została pozbawiona zabezpieczeń finansowych. Sytuacja uległa zmianie po śmierci Juliusza Vettera 2 marca 1917 roku. Zapisał on w testamencie znaczne kwoty na rzecz szkoły[50]. Wykonaniem ostatniej woli zmarłego zajęła się jego małżonka Bronisława Vetterowa.

Po uregulowaniu spraw pieniężnych ponownie rozpoczęto dyskusję dotyczącą profilu szkoły. Dyrektor Kowalczewski przygotował projekty zmian, ale decyzję odłożono na pewniejsze czasy. W ostatnim roku wojny władze austriackie wyraziły zgodę na powołanie Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego przy Radzie Regencyjnej. Stojący na jego czele Antoni Ponikowski wizytował lubelskie szkoły handlowe w początkach 1918 roku. Pokłosiem jego pobytu było stypendium ufundowane dla ucznia najzdolniejszego matematycznie.

Pod koniec roku szkolnego 1917/1918 wojskowe władze austriackie poinformowały, że niebawem opuszczą gmach przy Bernardyńskiej, a za dokonane zniszczenia wypłacą odszkodowanie. Budynek został przekazany szkole dopiero 23 września 1918 roku. Rok szkolny 1918/1919 rozpoczął się z kilkutygodniowym opóźnieniem, w atmosferze tworzącej się wolnej Polski. Zgodnie z tradycją jednym z ważniejszych działań pozaedukacyjnych było zorganizowanie pomocy dla najbiedniejszych – darmowego dożywiania i zakupu ubrań dla najgorzej sytuowanych uczniów. Równocześnie z działaniami charytatywnymi podtrzymywano tradycje patriotyczne, za co odpowiadała powstała w 1913 roku drużyna skautowska. Jednym z jej komendantów był uczeń Kazimierz Baudouin de Courtenay, który zginął w obronie Lwowa[51]. Żołnierska śmierć uczyniła go bohaterem dla kolejnych pokoleń harcerzy[52].

Zgodnie z kalendarzem działalności Rady Opiekuńczej w marcu 1918 roku upływała jej kadencja i konieczne było dokonanie wyboru nowych członków. Wraz ze zmianami w tym gremium nastąpiła zmiana na stanowisku prezesa. Funkcję objął Alojzy Kuczyński. Ponownie wrócono do kwestii wyboru profilu szkoły. W wyniku prac komisji prowadzonych pod kierownictwem dyrektora Kowalczewskiego powstał ogólny projekt, który zakładał połączenie profilu zawodowego z ogólnokształcącym. Prowadzono również prace nad budżetem na następny rok szkolny. Zarówno nowo powstała 8-klasowa Szkoła Handlowa, jak i Niższa Szkoła Handlowa Wieczorowa miały problemy z jego zbilansowaniem. Sytuację poprawił fakt, że 2 września 1918 roku wdowa po Juliuszu Vetterze wpłaciła na konto szkoły 40 tysięcy rubli[53]. Potrzebne było jednak większe wsparcie. Jak zwykle w takich przypadkach zwrócono się do społeczeństwa Lublina i Lubelszczyzny. Społeczność lokalna nie zawiodła, dzięki czemu udało się złagodzić deficyt finansowy.

Początek roku szkolnego 1918/1919 przyniósł istotne zmiany w życiu mieszkańców Lublina, a tym samym również odbił się na funkcjonowaniu szkół handlowych. Lublin był miastem, gdzie

[46] Tenże, *Szkoły im. A. i J. Vetterów...*, s. 96.
[47] Tamże, s. 96.
[48] Z. Bownik, dz. cyt., s. 50.
[49] K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów...*, s. 97.
[50] Tamże, s. 100.
[51] Tamże, s. 176.
[52] Tamże, s. 104.
[53] Tamże, s. 100.

powołano Rząd Tymczasowy odradzającego się państwa. Znalezienie się w centrum wydarzeń politycznych powodowało, że nauczyciele toczyli dyskusje o przyszłości Ojczyzny, a uczniowie przy każdej okazji domagali się przekazywania im wiedzy o Polsce i jej historii. Odzyskanie niepodległości oznaczało ponowne określenie profilu szkoły. Władze chciały tak dobrać program, aby edukacja dawała zarówno przygotowanie do pracy w handlu, jak i szansę na kontynuację nauki na studiach. Ogromna inflacja powodowała, że bilansowanie budżetu w roku szkolnym 1919/1920 stawało się niemożliwe. Większość szkół prywatnych zaczęła zabiegać o upaństwowienie, aby otrzymywać subwencje Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

Walki o granice Polski toczyły się z dala od Lublina i odbijały się jedynie echem w powszechnej świadomości. Przebieg działań związanych z wojną polsko-bolszewicką zmienił tę sytuację. Zbliżanie się Armii Czerwonej do Warszawy spowodowało realne zagrożenie utraty niedawno odzyskanej suwerenności. W połowie 1920 roku gmach szkoły został zajęty przez wojsko polskie, stając się na pewien czas siedzibą dowództwa 3. Armii. Po wygranej bitwie warszawskiej 2 września 1920 roku Lublin odwiedził Józef Piłsudski. Ówczesna prasa informowała, że przebywał na ulicy Bernardyńskiej. Możliwe, że przemawiał do zgromadzonych z balkonu lub ze schodów gmachu szkół handlowych[54].

Budynek został oddany szkole na początku października 1920 roku. Sale należało uprzątnąć i przygotować do zajęć. Pojawiły się problemy wychowawcze związane z karnością młodzieży. Doświadczenia wojenne części uczniów ukształtowały charaktery, ale rozluźniły też dyscyplinę. Władze szkół zdecydowały się na zacieśnienie współpracy z rodzicami. Wyrazem tego było podniesienie poziomu świadomości patriotycznej przez wspólną akcję grona nauczycielskiego i uczniów polegającą na zbiórce pieniędzy, które zostały przeznaczone dla Górnośląskiego Komitetu Plebiscytowego.

Postępująca stabilizacja państwa i zmiany w szkolnictwie spowodowały, że wzorem innych szkół lubelskich kadra zaproponowała powołanie komitetu rodziców. Celem istnienia tego gremium miała być współpraca z nauczycielami zmierzająca do podniesienia poziomu moralnego młodzieży. Rada Opiekuńcza nie wyraziła jednak na to zgody. Uznała, że istniejące już Towarzystwo Pomocy w wystarczający sposób reprezentuje interesy społeczne i nie ma potrzeby tworzenia kolejnej instytucji. Powróciło ciągle nierozstrzygnięte pytanie o profil szkoły. W kwietniu 1922 roku Ministerstwo Wyznań i Oświecenia Publicznego poinformowało, że uczniowie klasy ósmej wyjątkowo zostają dopuszczeni do matury. Doszło do konfliktu między gronem nauczycielskim a Radą Opiekuńczą. Wewnętrznym sporem zainteresowało się Kuratorium. Konsekwencją tego była wizytacja szkoły. W protokole powizytacyjnym zostały umieszczone uwagi krytyczne. W związku z tym dyrektor Kowalczewski dokonał koniecznych zmian w programie nauczania.

Tymczasem władze oświatowe, chcąc zabezpieczyć potrzeby odbudowującego się rynku ekonomicznego, wprowadziły w życie zamysł tworzenia 3-klasowych szkół handlowych. Koncepcja ta spotkała się z zainteresowaniem Rady Opiekuńczej. Powołano 3-letnią Zawodową Szkołę Handlową. Umieszczenie jej w budynku przy ulicy Bernardyńskiej na najniższej kondygnacji, przy ciągle niejasnej przyszłości szkoły 8-klasowej, przyczyniło się do wewnętrznego konfliktu między szkołami. Spór zaczynał się na poziomie dyrektorów Ludwika Kowalczewskiego i Leona Dąbkowskiego (kierownika szkoły 3-letniej), a kończył na poziomie uczniów. Szkołę 3-letnią uważano za gorszą, gdyż nie dawała szansy na zdawanie matury i edukację akademicką. Animozje w kolejnych latach osiągnęły taki poziom, że zarządzano, aby uczniowie szkoły zawodowej nie nosili takich samych emblematów jak ich koledzy ze szkoły 8-letniej. Rozłam pogłębił się na tyle, że na Ogólnym Zebraniu Zgromadzenia Kupców 25 października 1926 roku podjęto decyzję o powołaniu oddzielnej Rady Opiekuńczej dla szkoły zawodowej.

Pierwszą ofiarą napięć wewnątrzszkolnych były jednoroczne Wieczorowe Kursy Handlowe działające pod egidą Kupców od 1920 roku. Zostały wygaszone jesienią 1925 roku z powodu zbyt małej liczby chętnych. Co ciekawe, funkcjonująca przez cały czas Niższa Szkoła Wieczorowa Handlowa nie odczuła prawie zupełnie konsekwencji konfliktu. Stojący na jej czele dyrektor Sauter kierował nią na tyle skutecznie, że do 1926 roku funkcjonowała w zasadzie bez większych problemów. W kolejnych latach sytuacja uległa pogorszeniu. 17 stycznia 1933 roku na polecenie Kuratorium uczniowie wszystkich szkół dokształcających rzemieślników i handlowców na terenie miasta zostali przeniesieni do gmachu przy ulicy Spokojnej 10, gdzie mieściła się Miejska Szkoła Dokształcająca[55]. W bardzo podobnej sytuacji znajdowała się pod koniec

[54] „Głos Lubelski" 1920, nr 239, s. 1.

[55] Tamże, s. 157.

lat 20. XX wieku 3-klasowa Szkoła Handlowa Zawodowa. Subsydia z Kuratorium oraz działania podejmowane przez dyrektora Dąbkowskiego pozwoliły dotrwać jej do momentu wprowadzenia reformy szkolnictwa w 1932 roku.

Bardzo ważnym wydarzeniem w życiu wszystkich szkół handlowych było zatwierdzenie złożonego jeszcze w 1917 roku wniosku Rady Opiekuńczej o nadanie imienia Augusta i Juliusza Vetterów. 18 listopada 1927 roku Zgromadzenie Kupców uchwaliło złożony przed dziesięcioma laty wniosek Rady. Nadanie patronatu szkole było konsekwencją uporu Bronisławy Vetterowej. Dodatkowo dla upamiętnienia działalności męża postanowiła ufundować tablicę pamiątkową, którą wmurowano na parterze budynku szkoły przy ulicy Bernardyńskiej 14.

11 lutego 1928 roku Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego nadało 8-klasowej Szkole Handlowej nową nazwę – Gimnazjum Męskie im. Vetterów Zgromadzenia Kupców w Lublinie. Wkrótce szkołę wizytował przedstawiciel Ministerstwa Jan Firewicz, czego konsekwencją było otrzymanie przez placówkę takich samych praw, jakie miały państwowe szkoły tego typu. Zmiany finansowe z tym związane pozwoliły przeznaczyć pewną sumę na remont szkoły. Modernizacja budynku przeprowadzona latem 1928 roku podniosła komfort pracy. W trakcie zorganizowanego przez lubelskie Kuratorium w grudniu 1929 roku zjazdu dyrektorów gimnazjów Ludwik Kowalczewski przedstawił *Regulamin dla młodzieży szkolnej*[56]. W 1931 roku powołano samorząd uczniowski. Składał się z uczniów najstarszych klas. Uaktywnili się także rodzice, którzy zorganizowali w szkole dożywianie dla kilkudziesięciu uczniów. Praca wychowawcza szkoły zdobyła uznanie Seminarium Pedagogicznego Uniwersytetu Poznańskiego, który pod kierownictwem profesora Ludwika Jaxa-Bykowskiego hospitował szkołę[57].

Mimo szerokich działań oszczędnościowych budżet szkoły załamał się w 1932 roku. Powodem był zarówno kryzys gospodarczy, jak i wprowadzenie reformy oświatowej Janusza Jędrzejewicza. Zmiany, jakie za sobą niosła, powodowały konieczność nowych regulacji statutowych, lokalowych i finansowych. Od początku roku szkolnego 1933/1934 miały funkcjonować: 6-klasowa szkoła powszechna, 4-klasowe gimnazjum i 2-letnie liceum. Przed kierownictwem szkoły stanęło zadanie finansowania zreformowanej placówki. Dyrektor Kowalczewski przedstawił Radzie propozycję wyegzekwowania zapisów pozostałej części testamentu Juliusza Vettera. Okazało się to w krótkiej perspektywie niemożliwe. Potrzeby lokalowe przyczyniły się do konfliktu ze Średnią Zawodową Szkołą Handlową. Konsekwencją tego było zamknięcie tej placówki w 1935 roku.

Działalność zreformowanej 8-klasowej Szkoły Handlowej zaczęła się powoli normalizować. Z niezrozumiałych względów dyrektor Kowalczewski przestał cieszyć się zaufaniem Kuratorium. Pozbawiono go funkcji przewodniczącego komisji egzaminów dojrzałości. Następnie kurator Stanisław Lewicki wydał decyzję o zwolnieniu Kowalczewskiego ze stanowiska dyrektora. Powodem takiego traktowania mógł być konflikt Kowalczewskiego z nauczycielem Zbigniewem Niemcem, który napotykając na zdecydowany sprzeciw wobec angażowania młodzieży szkolnej w sprawy polityczne, złożył na swego przełożonego skargę w Kuratorium. Nad nauczycielem podejrzewanym o działanie niehonorowe odbył się sąd koleżeński. Ostatecznie dyrektor Kowalczewski pożegnał się z zajmowanym stanowiskiem. Jego odejście przez środowisko lokalne zostało przyjęte jako wyjątkowa niesprawiedliwość. Nowym dyrektorem został Tomasz Sauter. W uznaniu zasług poprzednika podjął decyzję o zorganizowaniu uroczystego pożegnania Ludwika Kowalczewskiego, które odbyło się w pierwszych dniach września 1935 roku.

W nowym roku szkolnym 1935/1936 dyrektor Sauter rozpoczął modernizowanie procesu dydaktycznego. Swoją działalność zintensyfikowało Koło Czerwonego Krzyża, Liga Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej, Liga Kolonialna i Morska. Coraz większego znaczenia zaczął nabierać samorząd szkolny. Utworzono sekcję imprezową pod opieką nauczyciela Karola Westfala, która miała się zająć organizacją uroczystości poświęconych rocznicom odzyskania niepodległości, śmierci Marszałka Józefa Piłsudskiego i uchwalenia Konstytucji 3 maja. Pod koniec roku szkolnego z inicjatywy uczniów przystąpiono do ogólnopolskiej akcji sypania kopca Józefa Piłsudskiego. Ustalono, że pod Kraków wyruszy sztafeta rowerowa. Pobrano ziemię z grobu Kazimierza Baudouina de Courtenay, byłego komendanta szkolnej drużyny harcerskiej, który zginął w walce o niepodległość. Niecodzienny pomysł, mimo fatalnej pogody i rozmokłych dróg, udało się zrealizować. 8 czerwca 1936 roku reprezentacja szkoły ziemię z mogiły

[56] „Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego", Lublin 1930, nr 1, s. 19–23.

[57] Księga Pamiątkowa Szkoły Handlowej w Lublinie. Zbiory Zespołu Szkół Ekonomicznych im. A. i J. Vetterów w Lublinie.

ucznia-żołnierza wysypała na kopiec poświęcony Marszałkowi[58].

Przykry dla szkoły był fakt, że w roku szkolnym 1936/1937 obniżono jej kategorię. Oznaczało to zmniejszenie wysokości subwencji. Konieczne stało się opracowanie nowych zasad procesu dydaktyczno-wychowawczego. Każdy uczeń został zobowiązany do noszenia legitymacji i znaczka z numerem szkoły. Na nauczycieli nałożono obowiązek odwiedzania stancji i mieszkań uczniowskich. Ściśle monitorowano frekwencję uczniów.

Zmieniająca się w Europie sytuacja polityczna, rosnące napięcie w relacjach z III Rzeszą i Związkiem Radzieckim spowodowały, że w roku szkolnym 1938/1939 skupiono się w większym niż dotychczas wymiarze na kształtowaniu poczucia odpowiedzialności społecznej za kraj. Wzmożono działania przygotowujące uczniów do służby w armii, jeżeli taka potrzeba okazałaby się koniecznością. Specjalne znaczenie w takich warunkach miało nadanie szkole nowego sztandaru. Projekt opracował nieodpłatnie nauczyciel Karol Westfal, a uroczystość wręczenia sztandaru odbyła się w listopadzie 1938 roku. Uczestniczyli w niej przedstawiciele władz lokalnych (między innymi wojewoda lubelski Jerzy de Tramecourt, wychowanek szkoły).

Przeprowadzono remont budynku – odnowiono część pomieszczeń, wzbogacono wyposażenie sali gimnastycznej i zelektryfikowano sale. We wrześniu 1938 roku zajęcia w gmachu przy Bernardyńskiej 14 rozpoczęły: Gimnazjum Kupieckie (4-letnie) i Liceum Handlowe (2-letnie)[59]. Dyrektorem tych placówek został Edward Janicki[60]. Dzięki dotacji z Kuratorium i wsparciu Izby Przemysłowo-Handlowej udało się wyposażyć szkoły. Przedmioty zgrupowano w trzy bloki: wiodący z przedmiotami zawodowymi, języków obcych i ogólnokształcący z wychowaniem fizycznym oraz przysposobieniem wojskowym. Historii w programie nauczania nie uwzględniono. Młodzież miała się douczać sama.

Od początku 1939 roku coraz silniejszy wpływ na prace szkół miała sytuacja polityczna. Zarówno nauczyciele, jak i uczniowie zobowiązali się do regularnych wpłat na Fundusz Obrony Narodowej. Koniec roku szkolnego przebiegał w dobrej atmosferze, ponieważ władze oświatowe przyznały Gimnazjum i Liceum uprawnienia szkół państwowych. Taki rozwój sytuacji pozwalał spokojnej patrzeć w przyszłość finansową. Wybuch II wojny światowej przekreślił wszystkie nadzieje. W związku z bombardowaniem Lublina 2 września 1939 roku władze szkoły podjęły decyzję o przełożeniu rozpoczęcia roku szkolnego. Powtarzające się naloty i wkroczenie do miasta 17 września wojsk niemieckich spowodowały, że lekcje odwołano.

Na początku października 1939 roku na podstawie niemieckiego komunikatu przesłanego za pośrednictwem Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego naukę w szkołach lubelskich wznowiono. Władze okupacyjne poleciły uruchomienie wszystkich szkół z wyjątkiem akademickich. W związku z tym, że gmach przy ulicy Bernardyńskiej zajęło wojsko niemieckie, zajęcia szkół handlowych przeniesiono do budynku Gimnazjum Żeńskiego Heleny Czarnieckiej. Masowe aresztowania nauczycieli i uczniów spowodowały, że 16 listopada w obawie przed rosnącym terrorem podjęto decyzję o przerwaniu nauki.

II wojna światowa stała się cezurą zamykającą kolejny z okresów w dziejach Szkół Handlowych im. Vetterów. Rzeczywistość powojenna zmieniła dotychczasową pozycję placówek, które tak mocno wpisały się w życie społeczno-ekonomiczne Lublina. Wysiłki władz komunistycznych zmierzające do stworzenia na bazie szkół handlowych „kombinatów" wzorowanych na rozwiązaniach radzieckich zakończyły się na szczęście niepowodzeniem. W 1974 roku przywrócono patronat Augusta i Juliusza Vetterów.

[58] K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów...*, s. 176.
[59] Z. Bownik, dz. cyt., s. 111.
[60] T. Kącki, dz. cyt., s. 39.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Archiwum Zespołu Szkół Ekonomicznych im. A. i J. Vetterów w Lublinie.

Opracowania

„Architekt. Miesięcznik poświęcony Architekturze, Budownictwu i Przemysłowi Artystycznemu" 1905, nr 5.
Bereza Arkadiusz, *Lublin jako ośrodek sądownictwa*, Lublin 2006.
Bownik Zygmunt, *Z dziejów Szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie,* Lublin 1958.
„Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego" 1930, nr 1.
„Głos Lubelski" 1920, nr 239.
Grzesiak Krzysztof, *Diecezja lubelska wobec prawosławia w latach 1918–1939*, Lublin 2010.
Kalinowska-Witek Barbara, *Kartka z dziejów oświaty lubelskiej. Prywatne Żeńskie Gimnazjum i Liceum Ogólnokształcące Wacławy Arciszowej w Lublinie (1912–1949),* Lublin 2012.
Kącki Tadeusz, *Nauczyciele Szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie 1866–1996 przeszli do historii Szkół Vetterów*, Lublin 1996.
Kierek Aleksander, *Rozwój Lublina w latach 1864–1914,* [w:] *Dzieje Lublina*, t. 1, Lublin 1965.

Pawluczuk Urszula A., *Życie monastyczne w II Rzeczypospolitej*, Białystok 2007.
Poznański Karol, *Reforma szkolna w Królestwie Polskim w 1862 roku*, Warszawa 1968.
Poznański Karol, *Szkoły im. A. i J. Vetterów w Lublinie*, Lublin 1985.

STRESZCZENIE

Praca poświęcona jest historii szkół handlowych w Lublinie. Ramy czasowe obejmują lata 1860–1939. W treści zostały ujęte starania Zgromadzenia Kupców miasta Lublina o powołanie placówki edukacyjnej, kształcącej adeptów sztuki kupieckiej, a następnie o jej właściwe funkcjonowanie. Przedstawiona została rola i znaczenie działań, jakie dla szkół handlowych podejmowali najwięksi ich darczyńcy: August i Juliusz Vetterowie. Praca zawiera również informacje dotyczące roli, jaką placówki odegrały w procesie kształtowania środowiska lokalnego.

Słowa klucze: ulica Bernardyńska, edukacja, szkoły handlowe, oświata lubelska, Zgromadzenie Kupców miasta Lublina, Vetterowie

SUMMARY

History of the Vetters Schools, 1866–1939

The article focuses on the history of Lublin's schools of economics. The time-period discussed lies between 1860 and 1939. The author discusses the trials of Assembly of Lublin Traders to, firstly, create a school that would train adepts of trade and, secondly, to ensure its proper functioning. The role and importance of actions of the biggest grantors, August and Juliusz Vetter, were outlined. The article also includes information about the role of the schools in the process of shaping local community.

Key words: Bernardyńska Street, education, schools of economics, Lublin education, Assembly of Lublin Traders, Vetter Family

Anna Oleszek
Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego

Vetterowie – zapomnieć czy zapamiętać?

> Na tym świecie, na którym każde ruszające się stworzenie zna przede wszystkiem dwie troski: 1-mo. nie dać [się] pożreć, 2-do zjeść drugiego, – na tym świecie wyrzeczenie się jakiejś części własnych zysków i poświęcenie jakiejś części własnych sił, należy do cudów, które każą wierzyć w istnienie wyższego świata! [...] Niektóre zaś jednostki dochodzą wprost do zadziwiającej hojności w szafowaniu bądź pracą swoją, bądź pieniędzmi. I gdyby u nas opinija publiczna lubiła głębiej zastanawiać się nad zjawiskami, zrozumiałaby, że ci ludzie ofiarni tworzą dziś warstwę, którą nazwałbym: „nową arystokracyją", nowymi przewodnikami społeczeństwa[1].
>
> Bolesław Prus, „Kroniki tygodniowe"

Wiedza na temat czasów, miejsc i ludzi płynie z dokumentów powstałych na przestrzeni wieków. Niewyczerpaną skarbnicą pozostaje prasa codzienna, która, choć bywa stronnicza, jest często jedynym źródłem informacji. To one są punktem wyjścia dla opowieści o rodzinie lubelskich przemysłowców i filantropów, która przewrotnie musi się zacząć od końca czyli śmierci jej członków. Jest to zabieg niezbędny, by nadać tekstowi już na wstępie właściwy ton, przywołać bohaterów tej historii z należnym im uznaniem. Artykuł powstał głównie na podstawie zbiorów Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie. Nie jest to próba stworzenia rodzinnej biografii czy kompilacja dotychczasowych, skromnych zresztą i nie najnowszych, opracowań. Jest raczej pełną znaków zapytania (na które być może gdzie indziej dałoby się znaleźć odpowiedzi), zilustrowaną rzadko pokazywanymi dokumentami, prośbą o pamięć.

9 grudnia 1883 roku „Gazeta Lubelska" w rubryce *Kronika bieżąca* zamieściła wspomnienie pośmiertne o nestorze rodu Vetterów – Karolu Rudolfie (1810–1883):

> [...] zmarły może służyć za godny naśladownictwa wzór pracy i wytrwałości, przymiotów nader rzadkich u nas. Doszedłszy do znacznego majątku, pozostawił go w kraju i krajowcom dostarczał pracy, toteż w gronie jego rodziny, współpracowników i życzliwych mu znajomych prawdziwy niekłamany pozostawił żal po sobie, skończył swój pracowity żywot wtedy, kiedy właśnie w stanie odpoczynku mógł z prawdziwą przyjemnością przyglądać się owocom swoich zabiegów. Oby takich pracowitych i wytrwałych jak zmarły ludzi więcej w naszem społeczeństwie za przykładem ś. p. Vettera znalazło się[2].

Dwadzieścia cztery lata później, na łamach „Ziemi Lubelskiej" z 28 grudnia 1907 roku, opisywano uroczystości pogrzebowe jego syna – Augusta (1847–1907), przytaczając mowę wygłoszoną przez Tadeusza Piotrowskiego – delegata Rady Opiekuńczej Szkoły Handlowej:

> Gdzie indziej – bez względu, że nie byłeś nigdy zdolny o to się ubiegać – spotkałyby Cię za życia zaszczyty i odznaczenia – u nas za szczęśliwego się uważałeś, gdy Ci nie stawiano przeszkód na drodze poświęcenia swych sił i mienia dla dobra współziomków. Niech przykład Twój przyświeca wszystkim, których sercu bliskim jest i drogim los naszej młodzieży, – niech znajdzie licznych naśladowców, a wtedy z większym spokojem i ufnością patrzeć będziem mogli w przyszłość[3].

Po kolejnych dziesięciu latach, 8 marca 1917 roku, „Głos Lubelski" opublikował podobne informacje o najmłodszym z rodziny – Juliuszu Vetterze (1853–1917). Dyrektor Szkoły Handlowej – Ludwik Kowalczewski, miał powiedzieć wówczas między innymi:

> Chowasz dzisiaj, ojczyste miasto, jednego z najlepszych synów swoich, który nie tylko stroił cię w strzeliste mury, ale osiedlał w nich ducha polskiego! Żegnasz obywatela, który hojnie wspierając biblioteki i muzea, skarbnice myśli i kultury, czcił w tobie dostojność sławnej przeszłości narodu, a zakładając szkoły i szpitale dla dzieci, budował fundamenty pod gmach słonecznej jego przyszłości![4]

[1] B. Prus, „Kroniki tygodniowe", rkps 1813 ze zbiorów Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie [dalej WBP], k. 113–114. We wszystkich cytatach zachowano oryginalną składnię i frazeologię.

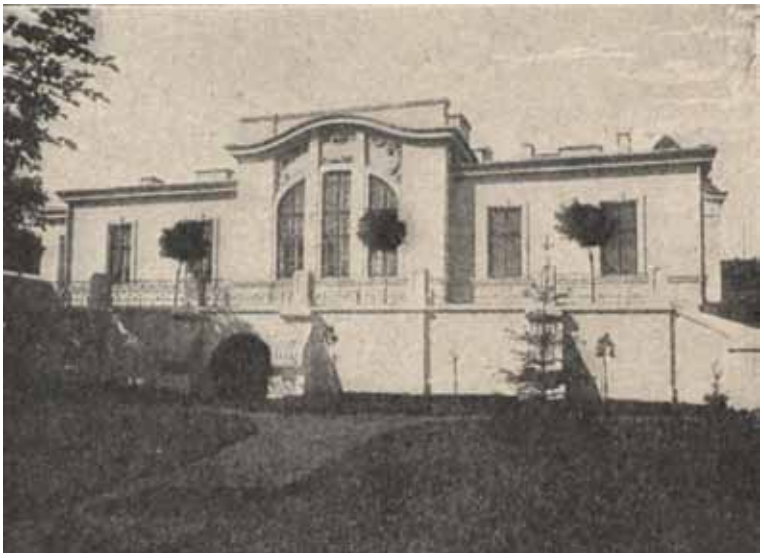
[2] *Wspomnienie pośmiertne. Kronika bieżąca*, „Gazeta Lubelska" 1883, nr 278, s. 2.

[3] *Pogrzeb ś. p. Augusta Vettera*, „Ziemia Lubelska" 1907, nr 214, s. 3.

[4] *Pogrzeb ś. p. Juliusza Vettera*, „Głos Lubelski" 1917, nr 67, s. 2.

Cegiełka Lubelskiego Towarzystwa Dobroczynności, około 1914 roku. Zbiory Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie

Cegiełka Towarzystwa Przyjaciół Uczącej się Młodzieży, około 1918 roku. Zbiory Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie



Szpital Dziecięcy w Lublinie. Pawilon chorób zakaźnych od strony ogrodu, „Tygodnik Ilustrowany" 1911, nr 6, s. 105

Szpital Dziecięcy w Lublinie. Sala na piętrze dla dzieci leczonych wewnętrznie, „Tygodnik Ilustrowany" 1911, nr 6, s. 105

Opisywane w gazetach liczące po kilkaset osób kondukty pogrzebowe, będące swoistym przekrojem wszystkich warstw społeczeństwa lubelskiego, świadczą, iż słowa pożegnania nie zostały wypowiedziane na wyrost. To pełen szacunku ostatni ukłon w stronę zmarłych.

Zależności tej nie dostrzega autor *Lubelskiej historii nikczemności* – Zbigniew Włodzimierz Fronczek, który w rozdziale *Lublinianin stulecia – oszustem,* poświęconym Juliuszowi Vetterowi, de facto rozprawia się z całą jego rodziną[5]. Tekst ów jest wynikiem refleksji na temat plebiscytu „Gazety w Lublinie", ogłoszonego w 2000 roku. Z dziesięciu najbardziej zasłużonych dla miasta osób współcześni lublinianie wybrali w nim Juliusza Vettera. Zdaniem Fronczka – niezasłużenie, ponieważ według jego opinii był to łotr pochodzący z rodziny „nienasyconych groszorobów". Tekst przywołuje rzekome ofiary Vetterowskiej niegodziwości – rodzinę Wiercieńskich i Adolfa Fricka (Z. W. Fronczek oparł się na wspomnieniach Henryka Wiercieńskiego[6] i Wojciecha Dolińskiego[7]). Tropiciel lubelskich sensacji wybiórczo przytoczył pełen niejasnych informacji fragment pierwszego rozdziału pamiętnika Dolińskiego, zatytułowany *Dawny Lublin*, w którym autor zarzucił Vetterowi zakup zabudowań kościelnych oraz doprowadzenie do bankructwa swego kolegi po fachu – Adolfa Fricka. Pominął jednak ten szczegół, że, zdaniem Dolińskiego, zabudowania pod przyszły browar kupili synowie Vettera, których przecież nie było jeszcze na świecie.

Źródła bazujące na ludzkiej pamięci, która bywa zawodna, pozostawiają zawsze margines błędu. Zadaniem piszących, którzy opierają się na takich źródłach, jest weryfikacja zdobytej wiedzy. Autor rozdziału o „nikczemnościach" Juliusza z niezachwianą pewnością okrzyknął go oszustem i obarczył „winami" ojca. Zastanawia jednak, czy na pewno wiedział, o którym z Vetterów pisze. Na koniec wytoczył przeciwko niemu jeszcze jeden zarzut, że na cele dobroczynne Juliusz nie przeznaczył całej swojej fortuny (sic!).

Niemniej nie da się zaprzeczyć, że Vetterowie budzili kontrowersje. Zakup opuszczonych zabudowań kościoła i klasztoru oo. Reformatów przy ul. Bernardyńskiej 15 w Lublinie, dokonany przez Karola Rudolfa Vettera[8], przybyłego tu w 1844 roku, stał się powodem oburzenia jego mieszkańców. W rękopisie „Ilustrowanego Przewodnika po Lublinie" czytamy:

> [...] gmachy [kościół i klasztor oo. Reformatów] stały pustką, skutkiem wojen i pożaru zniszczone, zamiast odnowienia skazane zostały na sprzedaż, ale żaden z mieszkańców Lublina nie chciał przyłożyć ręki do zniweczenia domu Bożego; w owym czasie przybył do Lublina Niemiec V. piwowar i ten nabył te gmachy za 5,000 złp., co mu się natychmiast wróciło, zważywszy że dach na kościele S. Kazimierza był miedziany, a w następnym roku w czasie wojny rząd potrzebując składu na zapasy zbożowe dla wojska, wynajął tenże kościół płacąc komornego 5000 złp. rocznie[9].

Vetterowi zarzucono świętokradztwo. Na jego usprawiedliwienie można dodać, że w tym czasie kościół nie pełnił już funkcji sakralnej[10]. Oburzenie lublinian wynikało raczej z zazdrości o ewentualne zyski, których spodziewano się z transakcji zawartej na niezmiernie korzystnych warunkach. Przytoczony fragment jednoznacznie sugeruje stosunek autorki do sprawy, choć, co ciekawe, w drukowanej wersji przewodnika w informacji o nabywcy nieruchomości użyła określenia „cudzoziemiec piwowar", które nie wskazuje bezpośrednio na K. Vettera[11]. Czy do 1901 roku zdołał zjednać sobie przychylność lubelskiej społeczności?

Wszystko przemawia za tym, że tak. Przede wszystkim zapewnił ludziom pracę. Poklasztorne zabudowania zaadaptował do nowej funkcji – w 1845 roku uruchomił destylarnię wódek, rok później – browar. Zakład przyjął nazwę „Firma K. R. Vetter w Lublinie"[12]. Nie był to oczywiście jedyny browar w mieście. Działały tu podobne przedsiębiorstwa: Kaspra Görlitza przy ul. Misjo-

[5] Z. W. Fronczek, *Lubelska historia nikczemności. Encyklopedia legend, sensacji i anegdot Lublina*, Lublin 2009, s. 135–139.

[6] Mowa tu o rękopisie pamiętników H. Wiercieńskiego, przy czym cytowane przez Fronczka słowa nie znalazły się w ich wersji drukowanej z 1973 roku.

[7] W. Doliński, *Przekażmy przeszłość dla przyszłości. Pamiętnik Wojciecha Dolińskiego*, Caldra House 1992, s. 8.

[8] Pochodzący z Poznania Karol Rudolf Vetter pojawił się na Lubelszczyźnie w 1835 roku. Dziewięć lat spędził we wsi Zawieprzyce (pow. Lubartów), gdzie prowadził fabrykę porteru i likierów. Zob. *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 1, red. T. Radzik, J. Skarbek, A. A. Witusik, Lublin 1993, s. 279 (opr. B. Mikulec).

[9] M. Ronikierowa, „Ilustrowany Przewodnik po Lublinie ułożyła MR", [w:] „Papiery pozostałe po ś. p. Maryi Ronikierowej", rkps 557 ze zbiorów WBP, k. 63.

[10] M. Denys, *Browary Lubelskie S.A. ze szlachetnego szczepu wyrosłe,* „Na Przykład" 1995, nr 29, s. 17.

[11] M. Ronikierowa, *Ilustrowany Przewodnik po Lublinie ułożony przez M. A. R.*, Warszawa 1901, s. 151.

[12] A. Pawłowska-Wielgusowa, *Pozostałość aktowa rodziny Vetterów i ich spadkobierców w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Lublinie*, „Archeion" 1975, T. LXII, s. 97.

narskiej (od 1801 roku), Fryderyka Kerna przy ul. Browarnej (od 1806 roku) i Jana Simona przy ul. Podwale (od 1817 roku)[13]. Browary na Lubelszczyźnie wyrabiały tak zwane piwo zwyczajne o fermentacji górnej i w niewielkich ilościach porter, czyli ciemne mocne piwo z dodatkiem palonego słodu. Technologia ich produkcji nie była skomplikowana i nie wymagała drogich urządzeń. Vetter miał wyższe aspiracje. Stosunkowo szybko wprowadził do zakładu nowe rozwiązania. W 1866 roku browar został wyposażony w aparat do oziębiania piwa za pomocą lodu, a w roku 1881, jako pierwszy na Lubelszczyźnie, w maszynę parową. Modernizacja umożliwiała produkowanie piwa o innowacyjnej fermentacji dolnej, zwanego bawarskim. Browar Vettera był w latach 60. XIX wieku jedynym na Lubelszczyźnie zakładem produkującym ten gatunek piwa, a w 1867 roku na jego ogólną produkcję, wynoszącą 36 487 wiader piwa, przypadło aż 20 065 wiader piwa bawarskiego. O wzroście produkcji tego trunku decydowały jego trwałość i przystosowanie do warunków transportowych[14].

Destylarnia zaś była jednym z czterech tego typu dużych zakładów działających wówczas w Lublinie. Wszystkie razem wytwarzały 95,8% ogólnej produkcji alkoholu w guberni lubelskiej[15]. Pod koniec wieku, na skutek upadku przemysłu wódczanego, fabryka Vetterów była jedyną w Lublinie. W 1899 roku wyprodukowała 3198 wiader wyrobów wódczanych, co stanowiło 2,2% globalnej produkcji Królestwa Polskiego[16]. „Firma K. R. Vetter w Lublinie", zatrudniająca w 1889 roku 50 robotników, dla której rynkiem zbytu było Królestwo Polskie i Cesarstwo Rosyjskie, była jednym z największych zakładów tego typu na Lubelszczyźnie[17].

W przeciwieństwie do dość dobrze poznanej działalności przemysłowej Karola Rudolfa Vettera życie prywatne jego rodziny jest pełne tajemnic. Był ewangelikiem ożenionym z Karoliną Julianną Mende (1823–1893). Źródła podają, że mieli czworo dzieci: Kazimierę, Karolinę, Augusta i Juliusza. O córkach wiemy niewiele. Pewne jest, że obydwie były mężatkami. Z tablicy inskrypcyjnej nagrobka rodzinnego Vetterów na cmentarzu ewangelickim przy ul. Lipowej w Lublinie wynika, że Kazimiera (późniejsza Wysocka) przyszła na świat w 1841 roku (zmarła w roku 1874), a więc pięć lat przed zawarciem przez Vetterów intercyzy przedślubnej[18]. Mogła być ich wychowanką. Sugeruje to także odmienność jej imienia, które nie współgra z imionami pozostałych dzieci, noszących imiona rodziców. Przypuszczenie to zdaje się potwierdzać informacja ze wspomnienia pośmiertnego o Auguście, iż bardzo przeżył śmierć swojej jedynej siostry – Karoliny Brodowskiej[19], o której wiemy tylko tyle, że zmarła prawdopodobnie w 1906 roku i nie została pochowana w grobie rodzinnym. Informacji o synach jest więcej. Obydwaj uczęszczali do Gimnazjum Gubernialnego przy ul. Namiestnikowskiej – August ukończył naukę w 1864 roku, a Juliusz w 1870 roku[20]. August wyjechał za granicę na studia techniczne, skąd wrócił w roku 1868[21]. Razem z Juliuszem pomagał ojcu w prowadzeniu zakładu, a po jego śmierci w 1883 roku bracia kontynuowali działalność przemysłową. Dziesięć lat później uruchomili przy ul. Misjonarskiej pierwszą na Lubelszczyźnie fabrykę słodu, która zatrudniała 14 robotników. Była wyposażona w maszynę parową o mocy 6 KM oraz motor naftowy o mocy 10 KM. W 1899 roku jej produkcja wynosiła 36 847 pudów słodu jęczmiennego do produkcji piwa[22].

Okazją do zaprezentowania wyrobów były wystawy rolnicze oraz rolniczo-przemysłowe, odbywające się w różnych miastach kraju, nagradzające wyróżniających się hodowców i przemysłowców – Vetterowie odnosili na tym polu sukcesy. W *Sprawozdaniu Komitetu Trzeciej Wystawy Rolniczej w Królestwie Polskim* z 1860 roku, a pierwszej tego typu w Lublinie, czytamy:

> Piwo bawarskie i porter będące przedmiotem znacznego wywozu do Rosji a przez Karola Vetter w Lublinie wyrabiane zjednały temuż przyznanie listu pochwalnego Rządowego, który się rozciąga i do wyrobów dystylarni w której Karol Vetter likiery z okowity krajowej przyrządza[23].

[13] A. Kierek, *Stosunki ekonomiczne miasta Lublina w latach 1815–1870*, „Annales UMCS" 1961, vol. VIII, 10, sec. G, s. 323–324, 328.

[14] B. Mikulec, *Przemysł Lubelszczyzny w latach 1864–1914*, Lublin 1989, s. 170.

[15] Tamże, s. 73.

[16] Tamże, s. 76.

[17] Tamże, s. 170.

[18] Zob. A. Pawłowska-Wielgusowa, dz. cyt., s. 97.

[19] *Ś. p. August Vetter*, „Ziemia Lubelska" 1907, nr 213, s. 4.

[20] *Pamiętnik Zjazdu b. wychowańców Szkół Lubelskich*, Lublin 1926, s. 57, 59.

[21] *Ś. p. August Vetter*..., s. 4.

[22] B. Mikulec, dz. cyt., s. 86.

[23] „Sprawozdanie Komitetu Trzeciej Wystawy Rolniczej w Królestwie Polskim odbytej w Lublinie w dniach 16/28, 17/29 i 18/30 sierpnia 1860 r.", rkps 1921 ze zbiorów WBP, s. 58.

Warto dodać, że otrzymał on również rządowy list pochwalny za kolekcję dalii oraz roślin oranżeryjnych i cieplarnianych, odznaczającą się różnorodnością nowych gatunków[24]. Na terenie jego posesji istniał słynny w całym Lublinie ogród. Nie dziwi więc fakt, że na lubelskiej Wystawie Rolniczo-Przemysłowej w 1901 roku jego starszy syn – August, jako członek komitetu przewodniczył działowi ogrodnictwa oraz był sędzią w tej dziedzinie[25]. Browar, destylarnia i słodownia prezentowały się w dziale przemysłowo-fabrycznym i zostały uhonorowane – jako jedyne – medalem srebrnym wielkim Ministerium Finansów (za słód) oraz – jako jedne z dziesięciu – medalem srebrnym wielkim od Komitetu (za piwo i wódki)[26].

W 1885 roku, na Wystawie Rolniczo-Przemysłowej w Warszawie, firma Vetterów zdobyła medal srebrny i brązowy.

August i Juliusz Vetterowie zostali docenieni również na zorganizowanej w 1908 roku lubelskiej Wystawie Higienicznej. Tym razem pochwała odnosiła się do ich działalności filantropijnej i społecznej. Otrzymane dyplomy uznania dotyczyły Szkoły Handlowej i Szpitala Dziecięcego w Lublinie, które to instytucje stały się ich oczkiem w głowie.

7-klasowa Szkoła Handlowa powstała z inicjatywy Zgromadzenia Kupców miasta Lublina w 1902 roku[27]. Vetterowie (w latach 1904–1907 – August, 1908–1915 – Juliusz) przewodniczyli Radzie Opiekuńczej, która troszczyła się o sprawy tej placówki. W pierwszym okresie jej istnienia były to przede wszystkim problemy lokalowe, w związku z czym głównym celem jej opiekunów stało się wybudowanie nowej siedziby. Zdobycie funduszy na budowę gmachu umożliwiła intensywna działalność Towarzystwa Pomocy dla Szkoły Handlowej, zrzeszającego czołówkę lubelskich kupców, rzemieślników, przemysłowców, lekarzy i adwokatów. Vetterowie zasilili szeregi jego członków honorowych.

Nowy budynek został usytuowany przy ul. Bernardyńskiej 14. Ostateczna realizacja, będąca przykładem architektury eklektyzmu, odbiegała nieco od zakupionego przez Radę Opiekuńczą projektu warszawskich architektów – Tadeusza Wiśniowskiego i Józefa Holewińskiego, który wpłynął na konkurs ogłoszony za pośrednictwem Koła Architektów w Warszawie[28]. Być może tropem w wyjaśnieniu tych rozbieżności jest informacja znajdująca się na tablicy przy wejściu do gmachu głosząca, że obiekt powstał według projektu Józefa Holewińskiego. W 1905 roku szkoła, jako pierwsza w Królestwie Polskim, uzyskała zgodę władz carskich na nauczanie w języku ojczystym, co zawdzięczała staraniom Rady Opiekuńczej. Ta ostatnia dbała także o wysoki poziom nauczania i odpowiednie warunki sprzyjające prawidłowemu rozwojowi młodzieży oraz umożliwienie nauki osobom niezamożnym. Rada Opiekuńcza gromadziła fundusze na zapomogi dla najbiedniejszych, które pochodziły z wpłat członków Rady i Towarzystwa, były zyskiem z koncertów organizowanych przez młodzież szkolną czy z przedstawień w teatrze miejskim.

Historia jedenastoletniej prezesury braci w Radzie Opiekuńczej wielokrotnie odnotowuje ich wpłaty, które pozwalały zaokrąglić kwotę środków na zapomogi. Tą delikatną kwestią zajmowało się od 1908 roku (a więc już po śmierci starszego z braci) Towarzystwo Przyjaciół Uczącej się Młodzieży, które powstało za sprawą Juliusza. Aby umożliwić naukę najbiedniejszym, wprowadził on ulgi w opłatach czesnego oraz za naukę w klasach wstępnych. Kontynuując misję rozpoczętą przez Augusta, skupił się na uporządkowaniu spraw finansowych, zwłaszcza spłacie ciążącej na szkole pożyczki zaciągniętej w Banku Handlowym Warszawskim i Kasie Przemysłowców Lubelskich. Wprowadzał w życie pomysły na zdobycie dodatkowych pieniędzy poprzez na przykład podniesienie kosztów za wynajem sali aktowej, w której odbywały się różne uroczystości. Ostatecznie uwolnił on szkołę od długu i ustabilizował jej sytuację materialną darem w wysokości 80 000 rubli dla uczczenia pamięci o bracie. Bardzo zależało mu również na podniesieniu poziomu nauczania, co starał się osiągnąć poprzez zatrudnianie najlepszych nauczycieli.

Szkoła spełniała oczekiwania społeczeństwa w zakresie edukacji dzięki zorganizowaniu, pod szyldem Polskiej Macierzy Szkolnej, biblioteki i czytelni, a także zajęć dla dorosłych analfabetów oraz wykładów z nauk przyrodniczych, społecznych i historii. Zbudowana i wyposażona dzięki ofiarności lublinian, którzy wzięli przykład z Au-

[24] Tamże, s. 48.

[25] *Księga Pamiątkowa Wystaw Lubelskich*, Warszawa 1902, s. 2–3.

[26] *Lista odznaczeń, przyznanych na wystawie Rolniczo-Przemysłowej w Lublinie w roku 1901. Dodatek bezpłatny do „Gazety Rolniczej"*, Warszawa 27 VIII 1901, s. 10.

[27] Większość informacji dotyczących Szkoły Handlowej zaczerpnięto z publikacji: K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów w Lublinie*, Lublin 1985, s. 25–106.

[28] *Konkurs na Szkołę Handlową w Lublinie,* „Architekt" 1905, Rok VI, zeszyt V, s. 74–76, tabl. 25.

gusta Vettera, szybko stała się ważnym ośrodkiem kulturalno-oświatowym miasta[29].

Braciom, mimo iż sami nie posiadali potomstwa, zależało na edukacji dzieci. Nie ograniczyli jednak altruistycznych działań do starań o rozwój umysłowy najmłodszych, dbali również o ich zdrowie, czego wyrazem było ufundowanie Szpitala Dziecięcego. Sprawa powstania tego obiektu odbiła się echem w codziennej prasie lubelskiej[30]. Dowiadujemy się z niej o darowiźnie 60 000 rubli, złożonej przez Augusta i Juliusza Vetterów, która umożliwiła realizację pomysłu grona lekarzy zgromadzonych w Lubelskim Towarzystwie Lekarskim. Doktor Witold Chodźko – autor artykułu – wyrażając radość z gestu ofiarodawców i wierząc, że nie natrafią oni na przeszkody w realizacji przedsięwzięcia, otworzył dyskusję na temat usytuowania szpitala. Sam rozpoczął ją od zgłoszenia kwestii sanitarno-epidemiologicznej. Jego zdaniem tego typu zakład leczniczy, będąc „wielką hodowlą najgroźniejszych dla życia ludzkiego bakterji", powinien być wybudowany za miastem, w miejscu przewiewnym i słonecznym. Planowane wzniesienie budynku w śródmieściu, vis à vis Szpitala św. Wincentego przy ul. Początkowskiej, uważał natomiast za lokalizację niewłaściwą. Prorokował, że w takim miejscu stanie się on w rezultacie źródłem epidemii, a jego warunki higieniczne będą złe, ponieważ będzie sąsiadował z targiem produktów spożywczych i będzie otoczony ze wszystkich stron domami. Wspomniał również o jego możliwym negatywnym wpływie na interesy miasta. W jednym z kolejnych numerów „Kuriera", w krótkiej wzmiance, oddał sprawiedliwość ofiarodawcom i cieszył się, że do całej sprawy podchodzą bardzo poważnie. Fundatorzy szpitala zwrócili się bowiem do Warszawskiego Towarzystwa Higienicznego z prośbą o wydelegowanie do Lublina specjalnej komisji, która miała rozstrzygnąć kwestie sporne dotyczące miejsca jego budowy[31].

Ostatecznie Szpital Dziecięcy, dedykowany zmarłej siostrze Vetterów – Karolinie Brodowskiej, został wzniesiony w zaplanowanym miejscu w ciągu trzech lat. Otwarcie placówki odbyło się 19 kwietnia 1911 roku. Obiekt zachwycił samego Bolesława Prusa, który w „Kronikach tygodniowych" opisał go następująco:

> Szpitalik składa się z dwu pawilonów: dla chorób ogólnych i dla zakaźnych; jest urządzony na 42 łóżeczka, choć z czasem wygodnie będzie mógł pomieścić 70. Sale, korytarze, pokoje oddzielne są wygodne i widne, po prostu pływają w świetle; posadzki drewniane, lub terrakotowe, ściany kaflowe, wanny i umywalnie szteingutowe. W suterynach mieszczą się kuchnie, pralnie, kocieł dezinfekcyjny; na parterze pokoje lekarzy, ambulatoryjum; prócz tego znajduje się kilka werand dla rekonwalescentów. Nie mam miejsca na opowiedzenie wszystkich szczegółów, zaznaczę tylko, że szpitalik znajduje się na wysokości wszelkich wymagań dzisiejszej higieny i medycyny. Jest to cacko[32].

Podobnie jak Szkoła Handlowa szpital był owocem ludzkiej szczodrości, do której impulsem stała się znowu postawa Vetterów. Nazwiska ofiarodawców widniały na tabliczkach wiszących nad szpitalnymi łóżkami. Ten pomysł, aby „nie okrywać cnót listkiem figowym", wzbudził uznanie Prusa. Warto dodać, że lubelska placówka była trzecią tego typu w kraju, po warszawskiej i łódzkiej. O powiększenie funduszy na jej rzecz dbało „Towarzystwo pomocy dla prywatnego szpitala dziecięcego w Lublinie", które zbierało ofiary i składki, organizowało odczyty, koncerty i widowiska. Zarządowi szpitala przewodniczył oczywiście Juliusz Vetter, a po jego śmierci funkcję tę pełniła żona zmarłego – Bronisława z Karszo-Siedlewskich, która przyczyniła się do jego rozwoju[33].

Pochwała działalności społecznej i filantropijnej Vetterów, wyrażona przez Prusa, wpisała się w zachwyt pisarza nad lubelską dobroczynnością. W „Kronikach tygodniowych" poświęcił on dużo uwagi ofiarności, którą uważał za „najsubtelniejszą i najwznioślejszą formę związków społecznych". Podziwiał zwłaszcza działające w Lublinie Towarzystwo Dobroczynności, które „nie tylko stara się wynagradzać krzywdy losowe, lecz przeważnie pracuje dla jutra"[34]. Towarzystwo powstało z inicjatywy obywateli i urzędników lubelskich 12 lutego 1815 roku. Jego fundusze pochodziły między innymi: ze składek od członków rzeczywistych i ofiarodawców, skarbonek umieszczanych w sklepach i urzędach, z kwest, balów, przedstawień, koncertów czy loterii fantowych[35]. Zorganizowało między innymi: Dom Schronienia Starców i Kalek, Salę Sierot, pięć ochron dla dzieci, Przytułek św. Antoniego dla moralnie upadłych dziewcząt, przytułek dla biednych wdów, Dom Zarobkowy i przytułek noclegowy, kuchnię bezpłatną, kolonie

[29] Z. Bownik, *Z dziejów Szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie*, Lublin 1958, s. 371.

[30] W. Chodźko, *Szpital dziecinny w Lublinie*, „Kurjer" 1907, nr 118, s. 1–2.

[31] Tenże, *Szpital dziecinny w Lublinie*, „Kurjer" 1907, nr 134, s. 2.

[32] B. Prus, dz. cyt., k. 119–120.

[33] *Pamięci Vetterowej*, „Głos Lubelski" 1938, nr 96, s. 6.

[34] B. Prus, dz. cyt., k. 114.

[35] C. Kępski, *Lubelskie Towarzystwo Dobroczynności (1815–1952)*, Lublin 2011, s. 31.

letnie, Wydział Wsparć Nędzy Wyjątkowej, Wydział Poboru Składek na rzecz Towarzystwa czy Wydział Rozdawnictwa Funduszu na Stypendia dla Uczącej się Młodzieży w Gimnazjum Lubelskim[36].

W Towarzystwie Dobroczynności działali wszyscy członkowie rodziny Vetterów. Przykład szedł od rodziców – ojciec umieścił w browarze skarbonkę na pieniądze dla najuboższych, matka zaś opiekowała się Salą Sierot. August, Juliusz i Bronisława Vetterowie angażowali się szczególnie w działalność jego wybranych wydziałów. I tak wszyscy troje byli członkami Domu Zarobkowego, przy czym August należał do jego Komisji Rewizyjnej, był też opiekunem Ochrony IV. Juliusz opiekował się Szpitalem św. Wincentego, a Bronisława – Salą Sierot, Ochroną I i II oraz Wydziałem Wsparć. Ofiarowali na rzecz Towarzystwa znaczne sumy pieniędzy. W 1908 roku Juliusz, dla uczczenia pamięci brata, ofiarował 15 000 rubli, z czego 10 000 jako kapitał wieczysty, od którego procenty miały być przeznaczone na utrzymanie Domu Schronienia Starców i Kalek na Sierakowszczyźnie, a 5000 na urządzenie tego zakładu. W dowód wdzięczności zarząd nadał temu domowi imię Augusta Vettera[37].

Taki sposób myślenia, stawiający w centrum zainteresowania drugiego człowieka i zaangażowanie w sprawy społeczne, Prus proponował jako wzór do naśladowania, pisząc: „Bodajżeście w całym kraju rozmnożyli się jak piasek w Wiśle, przezacni filantropowie lubelscy!"[38].

Vetterowie, pełniący różne funkcje społeczne[39], świadomi różnorodnych potrzeb społeczeństwa, mając możliwości i czując taką powinność, zaangażowali się także w powstanie i działalność instytucji kulturalnych miasta. Mowa tu oczywiście o Bibliotece im. Hieronima Łopacińskiego i Muzeum Lubelskim. Juliusz Vetter – jako ostatni z rodu – w trosce o przyszłość bliskich sercu spraw, instytucji i osób zapisał w testamencie na ich rzecz 360 000 rubli. Pragnął, aby w Lublinie powstała Szkoła Rzemieślnicza. Zamysł ten miało umożliwić ofiarowanie 120 000 rubli: na wybudowanie gmachu 80 000 oraz 40 000 kapitału wieczystego, z którego procenty miały być przeznaczone na jej potrzeby. Gdyby w chwili realizacji spadku lub w ciągu pięciu lat od tego momentu, szkoła ta nie powstała w Lublinie, wspomniana kwota miała być przeznaczona w połowie na Szkołę Handlową, a w połowie na Szpital Dziecięcy, niezależnie od innych legatów dla tych instytucji. Szkole Handlowej zapisał, jako fundusz wieczysty swojego imienia, 40 000 rubli z odsetkami na jej potrzeby, z zastrzeżeniem, że gdyby zapisu tego nie można było zrealizować, kwota owa miała przejść na konto Lubelskiego Towarzystwa Dobroczynności. Niezależnie od wszystkiego na rzecz tego ostatniego przeznaczył 20 000 rubli. Szpital Dziecięcy otrzymał, jako kapitał wieczysty im. Juliusza Vettera, 30 000 rubli. W testamencie uwzględnił również Bibliotekę im. Hieronima Łopacińskiego, której ofiarował 20 000, oraz kościół ewangelicko-augsburski w Lublinie i ewangelicko-reformowany w Warszawie, którym zapisał, jako kapitał wieczysty, po 10 000 rubli. Na darowizny swego imienia i dla osób prywatnych przeznaczył dodatkowo 108 000 rubli[40].

Dzisiaj tylko nieliczni i znający historię Lublina mają świadomość zasług Vetterów dla rozwoju miasta. Przywołane w tekście przejawy ofiarności nie miałyby miejsca bez trudu i energii ludzi, którzy mimo obcego pochodzenia czuli się Polakami. Napawa smutkiem, że obecnie o istnieniu tej zacnej rodziny przypomina jedynie Zespół Szkół Ekonomicznych im. A. J. Vetterów oraz nazwa jednej z lubelskich ulic.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Prus Bolesław, „Kroniki tygodniowe", rkps 1813 ze zbiorów Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie [WBP], k. 113–114.

Ronikierowa Maria, „Ilustrowany Przewodnik po Lublinie ułożyła MR", [w:] „Papiery pozostałe po ś. p. Maryi Ronikierowej", rkps 557 ze zbiorów WBP, k. 63.

„Sprawozdanie Komitetu Trzeciej Wystawy Rolniczej w Królestwie Polskim odbytej w Lublinie w dniach 16/28, 17/29 i 18/30 sierpnia 1860 r.", rkps 1921 ze zbiorów WBP, s. 58.

Opracowania

„Annales UMCS" 1961.

„Archeion" 1975.

„Architekt" 1905.

Bownik Zygmunt, *Z dziejów Szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie*, Lublin 1958

Denys Marta, *Browary Lubelskie S.A. Ze szlachetnego szczepu wyrosłe*, „Na Przykład" 1995, nr 29, s. 17–19.

Doliński Wojciech, *Przekażmy przeszłość dla przyszłości. Pamiętnik Wojciecha Dolińskiego*, Caldra House 1992.

[36] Zob. *Towarzystwo Dobroczynności*, „Pamiętnik Lubelski. Kalendarz Ilustrowany" 1904, s. 92–94.

[37] „Rocznik LVII Lubelskiego Towarzystwa Dobroczynności za Rok 1908" 1909, s. 4–5.

[38] B. Prus, dz. cyt., k. 120.

[39] *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 1, s. 277–279 (hasła: *Vetter August Karol*, *Vetter Juliusz Rudolf*, oprac. B. Mikulec).

[40] *Testament ś. p. Juliusza Vettera*, „Głos Lubelski" 1917, nr 81, s. 2.

Fronczek Zbigniew Włodzimierz, *Lubelska historia nikczemności. Encyklopedia legend, sensacji i anegdot Lublina*, Lublin 2009.
„Gazeta Lubelska" 1883.
„Gazeta Rolnicza" 1901.
„Głos Lubelski" 1917, 1938.
Kępski Czesław, *Lubelskie Towarzystwo Dobroczynności (1815–1952)*, Lublin 2011.
Kierek Aleksander, *Stosunki ekonomiczne miasta Lublina w latach 1815–1870*, „Annales UMCS" 1961, vol. VIII, 10, sec. G, s. 321–348.
Konkurs na Szkołę Handlową w Lublinie, „Architekt" 1905, Rok VI, zeszyt V, s. 74–76.
„Kurier" 1907.
Mikulec Bronisław, *Przemysł Lubelszczyzny w latach 1864–1914*, Lublin 1989.
„Na Przykład" 1995.
„Pamiętnik Lubelski. Kalendarz Ilustrowany" 1904.
Pamiętnik Zjazdu b. wychowańców Szkół Lubelskich, Lublin 1926.
Pawłowska-Wielgusowa Anna, *Pozostałość aktowa rodziny Vetterów i ich spadkobierców w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Lublinie*, „Archeion" 1975, T. LXII, s. 95–104.
Poznański Karol, *Szkoły im. A. i J. Vetterów w Lublinie*, Lublin 1985.
Rocznik LVII Lubelskiego Towarzystwa Dobroczynności za rok 1908, Lublin 1909.
Ronikierowa Maria, *Ilustrowany Przewodnik po Lublinie ułożony przez M. A. R.*, Warszawa 1901.
Słownik biograficzny miasta Lublina, t. 1, red. Tadeusz Radzik, Jan Skarbek, Adam A. Witusik, Lublin 1993.
„Ziemia Lubelska" 1907.

STRESZCZENIE

Artykuł, napisany na podstawie materiałów zgromadzonych w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie, przypomina Vetterów – zasłużoną dla Lublina i Lubelszczyzny rodzinę przemysłowców i filantropów. Akcentuje zwłaszcza działalność społeczną braci Augusta i Juliusza, zwracając szczególną uwagę na zaangażowanie w rozwój Szkoły Handlowej i powstanie Szpitala Dziecięcego w Lublinie. Ich wielka ofiarność i nieustanna praca na rzecz Lubelskiego Towarzystwa Dobroczynności została ukazana w świetle refleksji Bolesława Prusa na temat Lublina z początku XX wieku.

Słowa klucze: przemysł piwowarski, browarnictwo, „Firma K. R. Vetter", filantropia, dobroczynność, Lubelskie Towarzystwo Dobroczynności, szkolnictwo, edukacja, Szkoła Handlowa w Lublinie, Towarzystwo Przyjaciół Uczącej się Młodzieży, szpitalnictwo, lecznictwo, Szpital Dziecięcy w Lublinie, Bolesław Prus

SUMMARY

Vetter Family – to Forget or to Remember?

The article, based on the material gathered in the H. Łopaciński Lublin Voivodship Public Library, presents the Vetters – a distinguished family of industrialists and philanthropists from Lublin and its region. It underlines the social activity of brothers August and Juliusz, pointing towards their engagement in the development of the School of Economics and the creation of the Children Hospital in Lublin. Their enormous generosity and continuous work for the Lublin Charity Association was shown in the context of cogitations of Bolesław Prus about Lublin from the beginning of the 20th century.

Key words: beer industry, brewing, "K. R. Vetter" Company, philanthropy, generosity, Lublin Charity Association, teaching, education, Lublin School of Economics, Friends of Studying Youth Association, hospital management, health care, Children Hospital in Lublin, Bolesław Prus

Małgorzata Surmacz
Muzeum Lubelskie w Lublinie

Uczniowie Szkół Handlowych im. Vetterów w walkach o niepodległość i granice państwa

W 1927 roku w oficjalnej nazwie 8-klasowej Szkoły Handlowej w Lublinie umieszczono nazwiska jej dwóch fundatorów, znanych browarników, braci Augusta i Juliusza Vetterów[1]. W okolicznościowym wydawnictwie nawiązano do trudnych czasów wojennych i strat poniesionych wśród wychowanków szkoły.

> Nie wszyscy znajdą się na tym uroczystym i drogim dla nas Zjeździe – głosił fragment tekstu. – Nie będzie tych, którzy poszli walczyć o święte hasła wolności i swobody i oddali za nie najcenniejszy skarb swój – życie[2].

Upamiętnienie poległych uczniów i absolwentów stało się zadaniem tych, którzy przeżyli. Gdy w listopadzie 1925 roku odbyło się w Warszawie uroczyste odsłonięcie Grobu Nieznanego Żołnierza, wieloletni dyrektor Szkoły Handlowej Ludwik Kowalczewski[3] wygłosił na placu Litewskim w Lublinie przemówienie. W słowach skierowanych do uczniów wszystkich miejscowych szkół pojawił się wątek grobów żołnierskich:

> Nieznany żołnierz to te zastępy młodzieży, często nieletniej, co w pięknym porywie patriotyzmu za broń chwyciwszy, nie mogły znieść trudów wojennych i z zapasów z wrogiem wyszły ze złamanym zdrowiem, przedwcześnie zstępując do mogiły[4].

Lata wojny były niezwykle trudne dla funkcjonowania szkoły. Jesienią 1914 roku gmach przy ulicy Bernardyńskiej 14 został zarekwirowany na potrzeby wojska. Po zabezpieczeniu majątku szkolnego przed grabieżą należało, jak wspominał po latach dyrektor Kowalczewski, „obmyślić sposób zajęcia młodzieży nauką, aby w ogólnym rozgardiaszu wojennym nie pozostawała na ulicy"[5]. Lekcje poprowadzono w wynajętych salach. Nauczyciele zgodzili się pracować za połowę wynagrodzenia. Latem 1915 roku wielu chłopców ze starszych klas zaciągnęło się do legionów sformowanych przez Józefa Piłsudskiego. Pozostali w mieście uczniowie aktywnie udzielali się w drużynach harcerskich współpracujących z Polską Organizacją Wojskową.

> W niezapomnianych dniach listopadowych 1918 roku – odnotował Ludwik Kowalczewski – starsza młodzież tutejszej szkoły wzięła czynny udział w rozbrajaniu zdemoralizowanych wojsk austriackich i służbie na posterunkach wojskowych, dopóki nie zastąpiły jej zorganizowane czynniki społeczne[6].

Wielu wychowanków Szkoły Handlowej wzięło udział w obronie Lwowa. W walkach tych zginął były drużynowy III Lubelskiej Drużyny Harcerskiej im. Romualda Traugutta, Kazimierz Baudouin de Courtenay. Ocaleni w wojnie wrócili do szkół, by uzupełnić wykształcenie. Liczni absolwenci Szkoły Handlowej podjęli wkrótce studia na nowo powstałym Uniwersytecie Lubelskim[7].

[1] August Karol (1847–1907) i Juliusz Rudolf (1853–1917) Vetterowie – przemysłowcy, filantropi. Zob. *Słownik biograficzny miasta Lublina* [dalej SBML], red. T. Radzik, J. Skarbek, A. A. Witusik, t. 1, Lublin 1993, s. 276–279 (oprac. B. Mikulec).

[2] *Z naszej szkoły. Jednodniówka wykonana staraniem i siłami uczniów 8 kl. Szkoły Handlowej Zgromadzenia Kupców im. Vetterów ku uczczeniu jej ćwierćwiekowego jubileuszu*, Lublin 1927, s. 5.

[3] Ludwik August Kowalczewski (1866–1954) – nauczyciel przyrodoznawstwa, dyrektor Szkół Handlowych Zgromadzenia Kupców miasta Lublina (Szkoły im. Augusta i Juliusza Vetterów) w latach 1908–1935. Był związany z Towarzystwem pod nazwą „Muzeum Lubelskie". W 1932 roku odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi. Zob. Z. Bownik, *Z dziejów szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie*, Lublin 1958, s. 18, s. 89–91 i in.; K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów w Lublinie*, Lublin 1985, s. 76–77 i in.; T. Kącki, *Nauczyciele Szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie 1866–1996 przeszli do historii Szkół Vetterów*, Lublin 1996, s. 18, 26–28 i in.

[4] „Mowa Ludwika Kowalczewskiego do młodzieży Szkół Średnich w Lublinie w dniu pogrzebu Nieznanego Żołnierza", 2 października 1925 roku – ML/H/1768 (rękopis w zbiorach Muzeum Lubelskiego – Oddziale Historii Miasta Lublina), s. 6.

[5] „Zarys historii Gimnazjum im. Vetterów Zgromadzenia Kupców w Lublinie" w opracowaniu Ludwika Kowalczewskiego, 9 stycznia 1934 roku – ML/H/1770 (rękopis).

[6] Tamże.

[7] Uniwersytet Lubelski (dzisiejszy Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II) powstał pod koniec 1918 roku. Wykłady rozpoczęto 1 grudnia w Seminarium Duchownym w Lublinie, a inauguracja pierwszego roku akademickiego miała miejsce 9 grudnia. W strukturach nowo powstałej uczelni zorganizowano Wydział Prawa i Nauk Społeczno-Ekonomicznych, na który zapisało się wielu absolwentów lubelskich szkół średnich. W 1921 roku uczelnia otrzymała do dyspozycji koszary świętokrzyskie (dawny klasztor Dominikanów Obserwantów). Zob.

Kazimierz Baudouin de Courtenay (1899–1919), podchorąży 36. Pułku Piechoty, zmarły we Lwowie od ran odniesionych pod Skniłowem. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

Grób Kazimierza Baudouina de Courtenay, ze zniekształconą formą nazwiska, na cmentarzu przy ul. Białej w Lublinie. Fot. Emilia Kaczanowska, 2016 rok. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

Jan Bartlewicz (ur. 1900), absolwent Szkoły Handlowej z 1919 roku, student Uniwersytetu Lubelskiego, oficer Polskiej Marynarki Wojennej. Zbiory Archiwum Uniwersyteckiego KUL

Edward Dziewicki (1899–1940), absolwent Szkoły Handlowej z 1919 roku, student Uniwersytetu Lubelskiego, oficer rezerwy piechoty Wojska Polskiego, zginął w Katyniu. Zbiory Archiwum Uniwersyteckiego KUL

W chwili wybuchu wojny polsko-bolszewickiej młodzież szkolna i akademicka ponownie zasiliła szeregi wojska. W lipcu 1920 roku uczniowie starszych klas i studenci wyruszyli z Lublina do Rembertowa. W „Głosie Lubelskim" zamieszczono zapowiedź nabożeństwa w intencji walczących. Tytuł artykułu brzmiał: *Dzieci lubelskie idą do szeregów armii*[8]. Na front wyruszyli także wychowawcy[9] – polonista Ignacy Badyoczek[10], nauczyciel języka francuskiego René Le Brun[11], matematyk Edward Gawdzik[12] oraz geograf (?) Stanisław Kolber[13]. Jesienią 1920 roku zwolnieni ze służby żołnierze przybyli do Lublina. W lokalnej prasie pojawiły się liczne nekrologi poległych. Na łamach gazet wspominano szkolnych kolegów. Rodziny Stefana Laśkiewicza i Stefana Lambacha ufundowały stypendia imienia nieżyjących synów[14]. Kilka lat później w budynku Szkoły Handlowej wmurowano tablicę pamiątkową ku czci nieżyjących wychowanków[15]. W 1933 roku, podczas uroczystych obchodów 15-lecia odzyskania przez Polskę niepodległości młodzież szkół lubelskich zebrała się na placu Litewskim[16]. Przed pomnikiem Nieznanego Żołnierza odczytano nazwiska poległych kolegów[17]. Rok później wieloletni dyrektor Szkoły Handlowej im. Augusta i Juliusza Vetterów Ludwik Kowalczewski podjął się spisania historii prowadzonej przez siebie placówki. Podsumowując „dorobek duchowy" szkoły, dodał na zakończenie następujące słowa:

> Oto znane i nieznane mogiły młodych bohaterów, którzy młode życie kładli dla wywalczenia niepodległości Polski i w obronie jej granic[18].

Uczniowie i absolwenci Szkoły Handlowej polegli w walkach w latach 1914–1920[19]

1. **Bandowski Wacław Grzegorz** (ur. 15 IV 1891 r. w Kielcach, zginął w 1920 r. [?]) – uczeń 7-klasowej Szkoły Handlowej w latach 1905–1910 (matura).
   APL – nr zespołu 534, sygn. 1.
2. **Baudouin de Courtenay Kazimierz** (ur. 1899 r. w Rosji, syn Lubomira, ranny 17 II [4 III] 1919 r. pod Skniłowem, zm. 5 III 1919 r. w szpitalu we Lwowie, pochowany na cmentarzu przy ul. Białej w Lublinie) –

Katolicki Uniwersytet Lubelski. 50 lat istnienia i działalności, Lublin 1968, s. 7–13.

[8] „Głos Lubelski" 1920, nr 192 z 17 VII, s. 2.

[9] K. Poznański, dz. cyt., s. 112.

[10] Ignacy Badyoczek (1872–1940) – nauczyciel arytmetyki w Szkołach Handlowych Vetterów w latach 1918–1932. Pracował również w Państwowym Gimnazjum im. Stanisława Staszica w Lublinie. Zob. Legitymacja nauczycielska, 1921 rok – ML/H/1315; K. Poznański, dz. cyt., s. 143–144, 156–157 i in.; T. Kącki, *Nauczyciele Szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie...*, s. 8; P. Dymmel, R. Litwiński, *Cmentarze lubelskie*, Lublin 2015, il. 335 (grób przy ulicy Lipowej – sektor XVI).

[11] René Le Brun (zm. w 1932 roku)– nauczyciel języka francuskiego w Szkołach Handlowych w latach 1909–1920. Zob. „Program akademii szkolnej w pierwszą rocznicę śmierci", 1933 r. – sygn. 2001, k. 171–173 (dokument w zbiorach Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie) [dalej WBP]; „Głos Lubelski" 1932, R. XIX, nr 95, s. 2; nr 97, s. 5 (nekrologi); K. Poznański, *Szkoły im. A. i J. Vetterów...*, s. 81, 86, 112 i in.; T. Kącki, *Nauczyciele szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie...*, s. 23.

[12] Edward Gawdzik – nauczyciel matematyki w Szkołach Handlowych w latach 1906–1935. Zob. K. Poznański, dz. cyt., s. 86, 94, 112 i in.; T. Kącki, *Nauczyciele szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie...*, s. 8, 24.

[13] K. Poznański, dz. cyt., s. 112, T. Kącki, *Szkoły im. A. i J. Vetterów w Lublinie i ich uczniowie 1866–2000*, Lublin 2000, s. 29. W opracowaniach dotyczących dziejów szkoły wymieniany jest Antoni Kolber, który był nauczycielem geografii i biologii dopiero w latach 1928–1950, a w okresie od 1944 do 1950 roku kierował Gimnazjum i Liceum Ogólnokształcącym im. A. i J. Vetterów w Lublinie. Zob. tenże, *Nauczyciele szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie...*, s. 26, 43, 60, 74.

[14] „Mowa nad mogiłą ś. p. inżyniera Teofila Laśkiewicza wygłoszona przez Ludwika Kowalczewskiego, 6 października 1925 roku" – ML/H/1767 (rękopis), s. 4.

[15] Z. Bownik, dz. cyt., s. 74–75.

[16] Program uroczystych obchodów został zamieszczony w publikacji *Młodzież szkół lubelskich w 15-lecie niepodległości* wydanej w Lublinie w 1933 roku nakładem Dziennika Urzędowego Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego.

[17] *Lista poległych w walkach o Niepodległość uczniów szkół lubelskich wywołanych na apelu dnia 10 listopada 1933 r. na Placu Litewskim w Lublinie opodal płyty Nieznanego Żołnierza*, „Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego" 1933, grudzień, R. VI, nr 4 (58), s. 158–159. Za wskazanie artykułu dziękuję panu Sławomirowi Snopkowi.

[18] Por. przypis 5.

[19] Spis ułożony według następującego schematu: nazwisko i imię / data i miejsce urodzenia / imiona rodziców i nazwisko panieńskie matki / data śmierci / ustalone miejsce pochówku / lata nauki w Szkole Handlowej (matura) / studia / członkostwo w harcerstwie / w POW/ w Wojskowej Kadrze Szkolnej / w Harcerskim Batalionie Wartowniczym / udział w I wojnie światowej (służba w Legionach Polskich z uwzględnieniem stopni wojskowych) / w wojnie polsko-bolszewickiej (służba w Wojsku Polskim z uwzględnieniem stopni wojskowych). Pod opisem biograficznym podano dane źródłowe. Spis powstał jedynie na podstawie publikacji, informacji prasowych oraz materiałów dostępnych w archiwach lubelskich i w zbiorach prywatnych.

uczeń 8-klasowej Szkoły Handlowej; harcerz; w czasie wojny polsko-bolszewickiej służył w 1. komp. karabinów maszynowych 36. PP (pchor./pośmiertnie ppor.?).

Informacje od Prof. Magdaleny Smoczyńskiej; „Ziemia Lubelska" 1919: nr 151 z 4 IV, s. 3, 1920: nr 101 z 2 III, s. 2, nr 103 z 4 III, s. 2 (nekrologi); „Głos Lubelski" 1920: nr 62 z 3 III, s. 3, nr 64 z 5 III, s. 2 (informacja o mszy żałobnej w pierwszą rocznicę śmierci); *Lista poległych w walkach o Niepodległość uczniów szkół lubelskich wywołanych na apelu dnia 10 listopada 1933 r. na Placu Litewskim w Lublinie opodal płyty Nieznanego Żołnierza*, „Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego" 1933, nr 4 [dalej „Dziennik Urzędowy" 1933], s. 159; *Z naszej szkoły. Jednodniówka wykonana staraniem i siłami uczniów 8 kl. Szkoły Handlowej Zgromadzenia Kupców im. Vetterów ku uczczeniu jej ćwierćwiekowego jubileuszu*, Lublin 1927, s. 8, 13; *Zarys historii wojennej 36-go Pułku Piechoty Legii Akademickiej*, oprac. S. Pomarański, Warszawa 1930, s. 13, 55 (ppor.); *Lista strat Wojska Polskiego. Polegli i zmarli w wojnach 1918–1920*, Warszawa 1934 [dalej *Lista strat WP 1918–1920*, 1934], s. 33 (pchor. 36. PP, zm. 4 III 1919 r.); *Księga pamiątkowa 25-lecia harcerstwa w Lubelszczyźnie. Wspomnienia i dokumenty 1911–1936*, Lublin 1936, s. 99; W. Nekrasz, *Harcerze w bojach: przyczynek do udziału młodzieży polskiej w walkach o niepodległość ojczyzny w latach 1914–1921*, cz. 2, Warszawa 2011 (reprint) [dalej *Harcerze w bojach*, cz. 2, 2011], s. 349, 441 (ppor. 36. PP, zm. 5 III 1919 r. od ran pod Lwowem); H. i S. Dąbrowscy, *Harcerski Lublin 1911–1939*, Lublin 2012, s. 28, 50 (ranny pod Skniłowem, pow. Złoczów, woj. tarnopolskie).

3. **Ciechoński Władysław** (ur. 3 [4] III 1898 r. w Bychawie [1897 r. w Lublinie?], syn Stanisława [Władysława?] i Sabiny z Padzińskich, ranny pod Tłuszczem, zm. 12 VIII 1920 r. w Warszawie, pochowany na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach) – uczeń 8-klasowej Szkoły Handlowej; peowiak; absolwent Oficerskiej Szkoły Obserwatorów Lotniczych w Warszawie (1920 r.); w czasie wojny polsko-bolszewickiej służył w 16. Wywiadowczej Eskadrze Lotniczej (pchor.; pośmiertnie ppor.); odznaczony Krzyżem Virtuti Militari kl. V i Polową Odznaką Obserwatora.

APL – nr zespołu 1654, sygn. 167 (akt ur. nr 93 – ur. 3 III 1898 r. w Bychawie, syn Stanisława); Protokół śmierci z Cmentarza Komunalnego przy ul. Powązkowskiej w Warszawie (ur. w 1897 r. w Lublinie, syn Władysława; odpis dokumentu pozyskany dzięki uprzejmości pana Jerzego Wojciechowskiego); „Kurier Warszawski" 1920: nr 225 z 15 VIII, s. 5 (nekrolog); „Ziemia Lubelska" 1920: nr 385, s. 3 (nekrolog); „Dziennik Urzędowy" 1933, s. 159; *Ku czci poległych lotników. Księga pamiątkowa*, red. M. Romeyko, Warszawa 1933, s. 196, ilustracja po s. 212, 316 (fot.); J. Pawlak, *Pamięci lotników polskich 1918–1945*, Warszawa 1998, s. 28–31; G. Łukomski, B. Polak, A. Suchcitz, *Kawalerowie Virtuti Militari 1792–1945. Wykaz odznaczonych za czyny z lat 1863–1864, 1914–1945*, Koszalin 1997 [dalej *Kawalerowie VM*, 1997], s. 129 (Krzyż VM kl. V nr 8125 za wojnę 1914–1921, pchor.); J. Zieliński, W. Wójcik, *Lotnicy Kawalerowie Orderu Wojennego Virtuti Militari: 1919–1920*, t. 1, *Wojna polsko–bolszewicka 1919–1920*, Warszawa 2005, s. 36–37, fot. (ur. 3 III 1890 r. w Bychawie).

4. **Dekundy Antoni** (poległ pod Izabelinem).

„Dziennik Urzędowy" 1933, s. 159.

5. **Gajga Antoni „Kot"** (zginął 8/9 VI 1916 r.) – uczeń 7-klasowej Szkoły Handlowej; w czasie I wojny światowej służył w 1. komp. II bat. 2. PP II Brygady Legionów Polskich (szer.).

Lublinianin Legionista ranny na froncie, „Ziemia Lubelska" 1916, nr 311 z 27 VI, s. 2.

6. **Gronkiewicz Gabriel Edmund** (ur. 19 IV 1900 r. w Lublinie, syn Szymona i Cecylii z Wersierów [?], zginął w listopadzie 1918 r.) – uczeń 8-klasowej Szkoły Handlowej w latach 1907–1918 (matura).

APL – nr zespołu 534, sygn. 1; APL – nr zespołu 1859, sygn. 84 (akt urodzenia nr 216).

7. **Jabłoński Piotr** (ur. 1902 r., zm. wskutek choroby 25 VI 1919 r. w Radomiu) – uczeń 8-klasowej Szkoły Handlowej; w czasie wojny polsko-bolszewickiej służył w 24. PP (szer.).

APL – nr zespołu 534, sygn. 1; *Zarys historii wojennej 24-go Pułku Piechoty*, oprac. J. Pałac, Warszawa 1930, s. 37 (szer.); *Lista strat WP 1918–1920*, 1934, s. 281.

8. **Jankowski Bartosz, wł. Bartłomiej** (ur. 11 IV 1901 r. w Zurychu, syn Pawła Leona i Marii z Goreywów, poległ 7 VI 1920 r. pod Żytomierzem, symboliczny grób na cmentarzu przy ul. Lipowej w Lublinie) – uczeń 8-klasowej Szkoły Handlowej w latach 1911–1919 (matura); harcerz; w czasie wojny polsko-bolszewickiej służył w Przybocznym Szwadronie Naczelnego Wodza (kpr.), odznaczony pośmiertnie Krzyżem Virtuti Militari kl. V i Krzyżem Niepodległości.

Zbiory rodzinne Jana Magierskiego (siostrzeńca); APL – nr zespołu 534, sygn. 1; „Ziemia Lubelska" 1920, nr 550, s. 3 (nekrolog); „Dziennik Urzędowy" 1933, s. 159; *Lista strat WP 1918–1920*, 1934, s. 293 (zm. 5 VI 1920 r. w Żytomierzu); *Kawalerowie VM*, 1997, s. 172 (Krzyż VM kl. V nr 3939 za wojnę 1914–1921, Jankowski Bartłomiej, kpr.); *O uczniu żołnierzu*, oprac. K. Konarski, Warszawa 1922, s. 144 (fot.), 164, 189–193; *Harcerze w bojach*, t. 2, 2011, s. 350, 446 (poległ w czasie odwrotu spod Kijowa).

9. **Jaroszyński Józef** (poległ pod Mołodecznem).

„Dziennik Urzędowy" 1933, s. 159.

10. **Konopacki Juliusz Stanisław** (ur. 8 X 1899 r. w Dzwoli, zm. 24 [25] VIII 1920 r. w Lublinie, pochowany na cmentarzu przy ul. Białej w Lublinie [?]) – uczeń 7-klasowej Szkoły

Handlowej w latach 1909–1916 (matura); studia na Uniwersytecie Warszawskim; w czasie wojny polsko-bolszewickiej służył w PAC.

APL – nr zespołu 534, sygn. 1; „Ziemia Lubelska" 1920: nr 372 z 26 VIII 1920, s. 3; nr 382 z 5 IX, s. 2 (nekrologi).

11. **Kuczyński Tadeusz** (ur. 17 III 1894 r. w Lublinie, syn Alojzego i Gabrieli z Englertów, zm. 26 VII [X lub XI] 1918 r. w Płocku, tymczasowo pochowany na tamtejszym cmentarzu) – uczeń Szkoły Handlowej w latach 1903–1911 (matura); studia na uczelniach w Louvain i Nancy oraz na Politechnice Warszawskiej; w czasie I wojny światowej służył w 3. szw. 4. Pułku Ułanów Wielkopolskich [15. Pułku Ułanów Poznańskich] (?) (uł.).

APL – nr zespołu 534, sygn. 1; „Ziemia Lubelska" 1918: nr 586 z 3–4 XII, s. 3 (wspomnienia pośmiertne), 1919: nr 311 z 16 VII, s. 3, nr 317 z 19 VII, s. 3 (nekrologi); „Dziennik Urzędowy" 1933, s. 159; *Lista strat WP 1918–1920*, 1934, s. 445 (zm. 26 XI 1918 r. w Lublinie).

12. **Lambach Stefan Hipolit** (ur. 1903 r., syn Stanisława i Heleny z Frydeckich, poległ 17 VIII 1920 r. pod Ćwiklinem, pow. płocki, pochowany na tamtejszym cmentarzu) – uczeń 5 klasy 8-klasowej Szkoły Handlowej; w czasie wojny polsko-bolszewickiej służył w 1. szw. 201. Ochot. P. Szwol. (szwol.).

„Ziemia Lubelska" 1920: nr 496 z 14 XI, s. 3, nr 498 z 16 XI, s. 2 (nekrologi); „Dziennik Urzędowy" 1933, s. 159; *Lista strat WP 1918–1920*, 1934, s. 468 (201. P. Szwol.).

13. **Laśkiewicz Stefan** (ur. 1903 r. [1904 r.], syn Teofila i Zofii z Eustachiewiczów, poległ 18/19 VIII 1920 r. pod Skrzeszewem, pochowany tymczasowo na tamtejszym cmentarzu) – uczeń 7 klasy 8-klasowej Szkoły Handlowej; w czasie wojny polsko-bolszewickiej służył w 19. Pułku Ułanów Wołyńskich (ochotnik jazdy mjra Feliksa Jaworskiego).

„Ziemia Lubelska" 1920: nr 430 z 6 X, s. 3, nr 438 z 10 X, s. 3, nr 486 z 9 XI, s. 3, nr 488 z 10 XI, s. 3, nr 490 z 11 XI, s. 3 (nekrologi); „Dziennik Urzędowy" 1933, s. 159; Z. Bownik, *Z dziejów szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie*, Lublin 1958 [dalej Z. Bownik, 1958], s. 56; P. Dymmel, R. Litwiński, *Cmentarze lubelskie*, Lublin 2015 [dalej *Cmentarze lubelskie*, 2015], il. 339 (grób rodzinny na cmentarzu przy ul. Lipowej, sek. XVIIIa).

14. **Łabęcki Roman** (poległ pod Krasnojarskiem).

„Dziennik Urzędowy" 1933, s. 159; *Kawalerowie VM*, 1997, s. 218 (Krzyż VM kl. V nr 4528 za wojnę 1914–1921, ppor.).

15. **Nawrocki Ludwik** (ur. 1 IV 1900 r. w Satanowie w dawnej guberni podolskiej, syn Jana i Pauliny Izabeli z Kondrackich, zm. 5 X 1918 r. w Lublinie) – uczeń 8-klasowej Szkoły Handlowej w latach 1908–1918 (matura).

APL – nr zespołu 534, sygn. 1; lubgens.eu – Akta zgonów parafii św. Michała w Lublinie (akt zgonu nr 228).

16. **Obuchiewicz Józef** (ur. 15 I 1894 r. w Jastkowie, zm. w 1921 r. w Zakopanem [?]) – uczeń 7-klasowej Szkoły Handlowej w latach 1902–1911 (matura).

APL – nr zespołu 534, sygn. 1.

17. **Osiński Piotr** (ur. 27 VII [20 VIII] 1900 r. w Lublinie, syn Władysława i Anieli ze Śliwińskich, zm. od ran [21 VII lub 3 VIII] 20 VIII 1920 r. w szpitalu w Płocku, pochowany na cmentarzu w osadzie Bielsk w pow. płockim, po ekshumacji pochowany 2 XII 1920 r. na cmentarzu przy ul. Białej w Lublinie) – uczeń 8-klasowej Szkoły Handlowej; harcerz; w czasie wojny polsko-bolszewickiej służył w 2. dyonie 9. PAP (kan.).

APL – nr zespołu 1860, sygn. 24 (akt urodzenia nr 501 – ur. 27 VII 1900 r.); „Ziemia Lubelska" 1920: nr 508 z 21 XI, s. 2, nr 527 z 5 XII, s. 2 (data śm. 21 VII lub 3 VIII 1920 r.) (nekrologi); „Dziennik Urzędowy" 1933, s. 159; *Lista strat WP 1918–1920*, 1934, s. 638 (zm. 20 VIII 1920 r. w Lublinie); *Cmentarze lubelskie*, 2015, il. 484 (grób na cmentarzu przy ul. Białej); lubgens.eu – Akta zgonów parafii lubelskich z 1920 r. (akt zgonu nr 3 – ur. 20 VIII 1900 r., zm. 20 VIII 1920 r.; informacje o ekshumacji ciała).

18. **Peszel [Pessel] Walerian** (ur. 27 XI 1894 r. w Rudzie Opolskiej [?], zginął 22 lipca 1918 r. [?] lub zmarł w Paryżu) – uczeń 7-klasowej Szkoły Handlowej w latach 1906–1913 (matura); harcerz.

APL – nr zespołu 534, sygn. 1; „Dziennik Urzędowy" 1933, s. 159.

19. **Puternicki Grzegorz** (ur. 1899 r. w Tarnogórze, syn Konrada i Zofii z Kotowskich, zm. 20 VIII 1915 r. w Lublinie potrącony przez samochód wojskowy) – uczeń 7 klasy Szkoły Handlowej, członek milicji obywatelskiej w funkcji ordynansa-rowerzysty.

„Ziemia Lubelska" 1915: nr 245 z 22 VIII, s. 3, nr 250 z 25 VIII, s. 2 (nekrologi); Z. Bownik, 1958, s. 56–58 (data śm. 18 VIII 1915 r.); lubgens.eu – Akta urodzeń parafii w Tarnogórze (akt urodzenia nr 149); lubgens.eu – Akta zgonów parafii św. Pawła w Lublinie (akt zgonu nr 913).

20. **Sikorski Henryk** (ur. 5 VII 1896 r. w Kowlu, zm. w 1921 r. w Bydgoszczy [?]) – uczeń 7-klasowej Szkoły Handlowej w latach 1910–1916 (matura).

APL – nr zespołu 534, sygn. 1; *Kawalerowie VM*, 1997, s. 288 (Krzyż VM kl. V nr 3513 za wojnę 1914–1921, Sikorski Henryk, uł.).

21. **Skorupski Seweryn** (ur. 23 X 1896 r. w Wiszniowie [2 XII 1898 w Przewłoce], syn Stanisława i Karoliny z Izdebskich [?], zginął 9 X 1920 r. w Wilnie) – uczeń 7-klasowej Szkoły Handlowej w latach 1906–1915 (matura); w czasie wojny polsko-bolszewickiej służył w 201. Ochot. PP (szer.).

APL – nr zespołu 534, sygn. 1 (ur. 23 X 1896 r. w Wiszniowie); APL – nr zespołu 1892, sygn. 3 (akt urodzenia 461 – ur. 2 XII 1898 r. we wsi Przewłoka); „Dziennik Urzędowy" 1933, s. 159; *Lista strat WP 1918–1920*, 1934, s. 792.

22. **Smoleński Marceli Józef** (ur. 8 IV 1896 r. w Komasinie w Wielkopolsce [?], zm. 1 IV 1916 r. w Zakopanem) – uczeń 7-klasowej Szkoły Handlowej w latach 1906–1913 (matura).

APL – nr zespołu 534, sygn. 1; „Ziemia Lubelska" 1916: nr 186 z 16 IV, s. 2 (nekrolog), nr 187 z 17 IV, s. 3 (kronika żałobna); *Kawalerowie VM*, 1997, s. 294 (Krzyż VM kl. V nr 2727 za wojnę 1914–1921, Smoleński Józef, rtm.).

23. **Świetlicki Adolf Karol** (ur. 18 XI 1897 r. w Lublinie, poległ w 1917 r. pod Rawą Ruską) – uczeń 7-klasowej Szkoły Handlowej w latach 1909–1916 (matura).

APL – nr zespołu 534, sygn. 1; „Dziennik Urzędowy" 1933, s. 159.

24. **Ulanowski Stanisław Jerzy** (zginął w Rosji).

„Dziennik Urzędowy" 1933, s. 159; *Lista odznaczonych Krzyżem Walecznych o nieznanych adresach*, Warszawa 1935 [dalej *Lista odznaczonych KW*, 1935], s. 73 (Ulanowski Stanisław, st. szer., 28. PP).

25. **Wałecki Stanisław „Szyna"** (ur. 1895 r. [?], zm. wskutek ran 17 XI 1915 r. w szpitalu w Jägersdorfie, pochowany na tamtejszym cmentarzu).

„Ziemia Lubelska" 1915: nr 421 z 2 XII, s. 3 (kronika żałobna), nr 426 z 4 XII, s. 3 (nekrolog).

26. **Wolański Kazimierz Józef** (ur. 3 III 1894 r. w Lublinie, poległ w 1915 r.) – uczeń 7-klasowej Szkoły Handlowej w latach 1904–1913 (matura).

APL – nr zespołu 534, sygn. 1; *Lista odznaczonych KW*, 1935, s. 77 (szer. WP na Syberii).

27. **Zajączkiewicz [Zajączkowski] Ryszard Władysław** (ur. 3 IV 1896 r. w Sójkach w powiecie kutnowskim [?], poległ 19 V 1920 r. [1921 r.]) – uczeń 7-klasowej Szkoły Handlowej w latach 1906–1913 (matura); harcerz.

APL – nr zespołu 534, sygn. 1; *Lista odznaczonych KW*, 1935, s. 79 (Zajączkowski, imię nieznane, ppor., obrona Lwowa; Zajączkowski, imię nieznane, por., obrona Przemyśla).

Absolwenci Szkoły Handlowej / żołnierze Wojska Polskiego / studiujący na Uniwersytecie Lubelskim[20]

1. **Bartlewicz Jan Stanisław [Świętosław]** (ur. 25 XI 1900 r. w Częstochowie, syn Bolesława i Wiktorii z Roszkowskich) – absolwent Szkoły Handlowej z 1919 r., student na Wydziale Prawa i Nauk Społeczno-Ekonomicznych Uniwersytetu Lubelskiego, ukończył Szkołę Podchorążych Marynarki Wojennej w Toruniu (1925 r.) oraz École des officiers torpilleurs Toulon we Francji; oficer Polskiej Marynarki Wojennej.

APL – nr zespołu 534, sygn. 1; AU KUL – sygn. 403, k. 9 – odpis Zaświadczenia z Baonu Zapasowego 8. Pułku Piechoty Legionów o zwolnieniu studenta J. Bartlewicza ze służby wojskowej. Lublin, 29 grudnia 1920 r.; AU KUL – sygn. 403, k. 12 – prośba J. Bartlewicza o zaświadczenie przerwy na studiach w 1922 r. w czasie służby w marynarce wojennej. Bydgoszcz, 1 czerwca 1950 r.; *Lista starszeństwa oficerów zawodowych marynarki wojennej, oficerów rezerwy marynarki wojennej powołanych do służby czynnej, oraz oficerów zawodowych innych korpusów osobowych armii, przydzielonych do marynarki wojennej; sporządzona na dzień 15 sierpnia 1930 roku*, Warszawa 1930, s. 3 (Bartlewicz Jan, por. w korpusie morskim); „Rocznik Oficerski" [dalej RO] 1928, s. 851 (Bartlewicz Jan Stanisław, por. marynarki w Kierownictwie Marynarki Wojennej); RO 1932, s. 396, 891 (Bartlewicz Jan Świętosław, por. marynarki w Kierownictwie Marynarki Wojennej); R. Rybka, K. Stepan, *Awanse oficerskie w Wojsku Polskim 1935–1939*, Kraków 2003 [dalej *Awanse oficerskie*, 2003], s. 667 (Bartlewicz Jan Świętosław, kpt. marynarki w korpusie morskim).

2. **Dziewicki Edward Tadeusz** (ur. 11 X 1899 r. w Lublinie, syn Wincentego Konstantego i Antoniny z Jarząbkiewiczów, zginął w 1940 r. w Katyniu) – urzędnik, absolwent Szkoły Handlowej z 1919 r., student na Wydziale Prawa i Nauk Społeczno-Ekonomicznych Uniwersytetu Lubelskiego, oficer rez. piechoty WP.

APL – nr zespołu 534, sygn. 1; MART/Dep./52/1–11/ML, k. 48, poz. 03524; *Lista katyńska. Jeńcy obozów Kozielsk, Ostaszków, Starobielsk zaginieni w Rosji sowieckiej*, oprac. A. Moszyński, Warszawa 1989, s. 50 (AM 3524); „Rocznik Oficerski Rezerw" [dalej ROR] 1934, s. 52, 425 (ppor. rez. 8. PP. Leg.); M. Pawelec, „Lista Katyńska" KUL, „Przegląd Uniwersytecki KUL" 2010, nr 4, s. 12 (fot.); indeksrepresjonowanych.pl.

[20] Spis ułożony według następującego schematu: nazwisko i imię / data i miejsce urodzenia / imiona rodziców i nazwisko panieńskie matki / data śmierci / matura w Szkole Handlowej / zawód / studia / członkostwo w harcerstwie / w Wojskowej Kadrze Szkolnej / służba w Wojsku Polskim z uwzględnieniem stopni wojskowych (stan na marzec 1939 roku). Pod opisem biograficznym podano dane źródłowe.

3. **Gołębiowski Teofil Zdzisław** (ur. 14 XII 1900 r. w Płoskiem, powiat zamojski, syn Henryka i Marii z Grymińskich) – absolwent Szkoły Handlowej z 1920 r., członek Wojskowej Kadry Szkolnej, student na Wydziale Prawa i Nauk Społeczno-Ekonomicznych Uniwersytetu Lubelskiego, ofic. rez. kawalerii WP.

   APL – nr zespołu 534, sygn. 1; AU KUL – sygn. PE 642, k. 14 – zaświadczenie ze Szkoły Handlowej o nauce łaciny wystawione dla studenta T. Gołębiowskiego. Lublin, 24 kwietnia 1925 r.; ROR 1934, s. 127, 617 (ppor. rez. 2. Pułku Strzelców Konnych).

4. **Radzki Stanisław** (ur. 8 V 1900 r. w Lublinie, syn Adolfa i Władysławy z Rembielińskich, zm. 17 I 1985 r.) – adwokat, absolwent 8-klasowej Szkoły Handlowej z 1919 r., członek Wojskowej Kadry Szkolnej, student na Wydziale Prawa i Nauk Społeczno-Ekonomicznych oraz Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Lubelskiego, żołnierz 3. Pułku Artylerii Polowej (kpr.) i 27. Pułku Artylerii Lekkiej (plutonowy); absolwent Szkoły Podchorążych Rezerwy Artylerii (1926 r.); oficer rez. artylerii WP; więzień obozów w Oświęcimiu, Gross-Rosen, Sachsenhausen-Oranienburgu.

   Zbiory prywatne Barbary Radzkiej (synowej); APL – nr zespołu 534, sygn. 1; AU KUL – sygn. PE 440, k. 2 – metryka urodzenia; AU KUL – sygn. PE 440, k. – świadectwo dojrzałości; ROR, 1934, s. 146, 639 (ppor. rez. 27. PAL); *Szkice z dziejów adwokatury lubelskiej. 90-lecie Izby Adwokackiej w Lublinie*, red. P. Sendecki, Lublin 2009, s. 185–186, 209–214; *Awanse oficerskie*, 2003, s. 532 (por. rez. w korpusie oficerów artylerii).

5. **Sauter Eugeniusz Albert** (ur. 13 [25] II 1900 r. w Rożyszczach, powiat łucki, syn Tomasza i Zofii z Heinrichów) – absolwent Szkoły Handlowej z 1920 r., student na Wydziale Prawa i Nauk Społeczno-Ekonomicznych Uniwersytetu Lubelskiego, oficer rez. piechoty WP.

   APL – nr zespołu 534, sygn. 1; AU KUL – sygn. 583a, k. 3 – zaświadczenie Komisji Ewidencyjnej 32. Pułku Piechoty dla szeregowca E. Sautera. Warszawa, 28 października 1920 r.; ROR 1934, s. 59, 425 (ppor. rez. 8. PP Leg.); *Awanse oficerskie*, 2003, s. 634 (por. rez. w korpusie oficerów piechoty).

6. **Włocki Witold** (ur. 1 VII 1897 r. w Warszawie, syn Zdzisława i Marii z Sopoćków, zginął 29 VI 1942 r.; pochowany na cmentarzu w Krasnowodzku [?]) – absolwent Szkoły Handlowej z 1916 r., student na Wydziale Prawa i Nauk Społeczno-Ekonomicznych Uniwersytetu Lubelskiego, oficer. rez. WP, więzień obozu Tockoje w ZSRR, żołnierz Armii Andersa.

   APL – nr zespołu 534, sygn. 1; AU KUL – sygn. PE 619, k. 4 – odpis zaświadczenia Intendentury Garnizonu Okręgu Lubelskiego o bezterminowym urlopowaniu plutonowego W. Włockiego. Lublin, 6 listopada 1920 r.; ROR 1934, s. 209 (ppor. rez. intendentów); *Wykaz poległych i zmarłych żołnierzy Polskich Sił Zbrojnych na obczyźnie w latach 1939–1946*, Londyn 1952, s. 138; indeksrepresjonowanych.pl.

7. **Wolanowski Witold** (ur. 27 VII 1900 r. w Kozienicach, dawna gubernia radomska, syn Stanisława i Eugenii z Piaseckich) – absolwent Szkoły Handlowej z 1918 r., student na Wydziale Prawa i Nauk Społeczno-Ekonomicznych Uniwersytetu Lubelskiego, oficer rez. artylerii WP.

   APL – nr zespołu 534, sygn. 1; AU KUL – sygn. 489, k. 2 – matrykuła, 1921 r.; ROR 1934, s. 142, 615 (ppor. rez. 3. PAL); *Awanse oficerskie*, 2003, s. 650 (por. rez. w korpusie oficerów artylerii).

OBJAŚNIENIE SKRÓTÓW FORMACJI I STOPNI WOJSKOWYCH

Ochot. PP – ochotniczy pułk piechoty
Ochot. P. Szwol. – ochotniczy pułk szwoleżerów
PAC – pułk artylerii ciężkiej
PAL – pułk artylerii lekkiej
PAP – pułk artylerii polowej
PP – pułk piechoty
PP Leg. – pułk piechoty Legionów
P. Szwol. – pułk szwoleżerów
WP – Wojsko Polskie

bat. – batalion
dyon – dywizjon
komp. – kompania
szw. – szwadron

kan. – kanonier
kpr. – kapral
mjr – major
pchor. – podchorąży
por. – porucznik
por. rez. – porucznik rezerwy
ppor. – podporucznik
ppor. rez. – podporucznik rezerwy
rtm. – rotmistrz
st. szer. – starszy szeregowiec
szer. – szeregowiec
szwol. – szwoleżer
uł. – ułan

BIBLIOGRAFIA

Źródła

APL (Archiwum Państwowe w Lublinie) – nr zespołu 534, sygn. 1 – Abiturienci Szkoły Handlowej Męskiej w Lublinie od roku 1928 Gimnazjum Męskiego Zgromadzenia Kupców w Lublinie do roku 1938.

APL (Archiwum Państwowe w Lublinie) – nr zespołu 1656, seria 2.4, sygn. 167 – Akta stanu cywilnego Parafii Rzym-

skokatolickiej w Bychawie – Księgi urodzeń, małżeństw i zgonów (1898 r.).
APL (Archiwum Państwowe w Lublinie) – nr zespołu 1859, seria 2.4, sygn. 84 – Akta stanu cywilnego Parafii Rzymskokatolickiej Katedralnej św. Jana w Lublinie – Księgi wtóropisowe urodzeń, małżeństw i zgonów (duplikaty) (1900 r.).
APL (Archiwum Państwowe w Lublinie) – nr zespołu 1860, seria 2.4, sygn. 24 – Akta stanu cywilnego Parafii Rzymskokatolickiej Nawrócenia św. Pawła w Lublinie – Księgi wtóropisowe urodzeń, małżeństw i zgonów (duplikaty) (1900 r.).
APL (Archiwum Państwowe w Lublinie) – nr zespołu 1892, seria 2.1, sygn. 3 – Akta stanu cywilnego Parafii Rzymskokatolickiej Katedralnej w Parczewie – Księgi pierwopisowe urodzeń (unikaty) (lata 1895–1898).
AU KUL (Archiwum Uniwersyteckie Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II) – teczki personalne abiturientów; album absolwentów wszystkich wydziałów (spis do 1928 r.).
MART/Dep./ML (Muzeum Lubelskie – Oddziała Martyrologii „Pod Zegarem", depozyty) – spis ekshumowanych zwłok jeńców obozu w Katyniu zawierający pozycje od 02501 do 03900 oraz spisy cząstkowe sporządzone przez PCK w 1943 r., nr inw. MART/Dep./52/1–11/ML, t. 10, karty 1–66.

Opracowania

Bownik Zygmunt, *Z dziejów szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie*, Lublin 1958.
Dąbrowscy Helena i Stanisław, *Harcerski Lublin 1911–1939*, Lublin 2012.
Dymmel Piotr, Litwiński Robert, *Cmentarze lubelskie*, Lublin 2015.
„Głos Lubelski" 1920–1932 (nekrologi).
Katolicki Uniwersytet Lubelski. 50 lat istnienia i działalności, Lublin 1968.
Kącki Tadeusz, *Nauczyciele Szkół im. A. i J. Vetterów w Lublinie 1866–1996 przeszli do historii Szkół Vetterów*, Lublin 1996.
Kącki Tadeusz, *Szkoły im. A. i J. Vetterów w Lublinie i ich uczniowie 1866–2000*, Lublin 2000.
Księga pamiątkowa 25-lecia harcerstwa w Lubelszczyźnie. Wspomnienia i dokumenty 1911–1936, Lublin 1936.
Ku czci poległych lotników. Księga pamiątkowa, red. Marian Romeyko, Warszawa 1933.
Lista katyńska. Jeńcy obozów Kozielsk, Ostaszków, Starobielsk zaginieni w Rosji sowieckiej, oprac. Adam Moszyński, Warszawa 1989.
Lista odznaczonych Krzyżem Walecznych o nieznanych adresach, Warszawa 1935.
Lista poległych w walkach o Niepodległość uczniów szkół lubelskich wywołanych na apelu dnia 10 listopada 1933 r. na Placu Litewskim w Lublinie opodal płyty Nieznanego Żołnierza, „Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego", Lublin, grudzień 1933, R. VI, nr 4 (58).
Lista starszeństwa oficerów zawodowych marynarki wojennej, oficerów rezerwy marynarki wojennej powołanych do służby czynnej, oraz oficerów zawodowych innych korpusów osobowych armii, przydzielonych do marynarki wojennej; sporządzona na dzień 15 sierpnia 1930 roku, Warszawa 1930.
Lista strat Wojska Polskiego. Polegli i zmarli w wojnach 1918–1920, Warszawa 1934.
Lublinianin Legionista ranny na froncie, „Ziemia Lubelska" 1916, nr 311 z 27 VI.
Łukomski Grzegorz, Polak Bogusław, Suchcitz Andrzej, *Kawalerowie Virtuti Militari 1792–1945. Wykaz odznaczonych za czyny z lat 1863–1864, 1914–1945*, Koszalin 1997.
Nekrasz Władysław, *Harcerze w bojach: przyczynek do udziału młodzieży polskiej w walkach o niepodległość ojczyzny w latach 1914–1921*, cz. 2, Warszawa 2011 (reprint).
O uczniu żołnierzu, oprac. Kazimierz Konarski, Warszawa 1922.
Pawelec Marek, *„Lista Katyńska" KUL*, „Przegląd Uniwersytecki KUL", lipiec–sierpień 2010, nr 4, s. 8–15.
Pawlak Jerzy, *Pamięci lotników polskich 1918–1945*, Warszawa 1998.
Poznański Karol, *Szkoły im. A i J. Vetterów w Lublinie*, Lublin 1985.
„Rocznik Oficerski" 1923–1932.
„Rocznik Oficerski Rezerw" 1934.
Rybka Ryszard, Stepan Kamil, *Awanse oficerskie w Wojsku Polskim 1935–1939*, Kraków 2003.
Słownik biograficzny miasta Lublina, red. Tadeusz Radzik, Jan Skarbek, Adam A. Witusik, t. 1, Lublin 1993.
Szkice z dziejów adwokatury lubelskiej. 90-lecie Izby Adwokackiej w Lublinie, red. Piotr Sendecki, Lublin 2009.
Wykaz poległych i zmarłych żołnierzy Polskich Sił Zbrojnych na obczyźnie w latach 1939–1946, Londyn 1952.
Zarys historii wojennej 24-go Pułku Piechoty, oprac. Józef Pałac, Warszawa 1930.
Zarys historii wojennej 36-go Pułku Piechoty Legii Akademickiej, oprac. Stefan Pomarański, Warszawa 1930.
Zieliński Józef, Wójcik Waldemar, *Lotnicy Kawalerowie Orderu Wojennego Virtuti Militari: 1919–1920*, t. 1, *Wojna polsko-bolszewicka 1919–1920*, Warszawa 2005.
„Ziemia Lubelska" 1915–1920 (nekrologi).
Z naszej szkoły. Jednodniówka wykonana staraniem i siłami uczniów 8 kl. Szkoły Handlowej Zgromadzenia Kupców im. Vetterów ku uczczeniu jej ćwierćwiekowego jubileuszu, Lublin 1927.

STRONY INTERNETOWE

http://www.indeksrepresjonowanych.pl.
www.lubgens.eu/portal.php – Akta zgonów parafii rzymskokatolickich w Lublinie (lata 1917–1922; 1920–1947).

STRESZCZENIE

W latach 1914–1921 szeregi polskich formacji wojskowych licznie zasiliła młodzież szkolna i akademicka. Wśród niej byli wychowankowie Szkół Handlowych im. Augusta i Juliusza Vetterów w Lublinie. Młodzi żołnierze walczyli o odzyskanie niepodległości Polski na frontach I wojny światowej. W czasie wojny polsko-bolszewickiej w służbie odrodzonego Wojska Polskiego bronili granic i suwerenności państwa. Wielu z nich w 1919 roku wzięło udział w obronie Lwowa. Ocaleni w walkach kończyli szkoły, by podjąć studia na nowo powstałym Uniwersytecie Lubelskim. Jako oficerowie rezerwy walczyli w czasie II wojny światowej. Pamięć o poległych stała się zadaniem przyszłych pokoleń. Niedostateczność źródeł sprawia trudności w dokładnym wykazaniu służby wojskowej oraz ustaleniu miejsc pochówków uczniów-żołnierzy, zapomnianych bohaterów.

Słowa klucze: wojskowość, I wojna światowa, wojna polsko-bolszewicka, Legiony Polskie, Wojsko Polskie, walka o niepodległość i granice Polski, mogiły żołnierskie, uczniowie-żołnierze, Szkoły Handlowe im. A. i J. Vetterów w Lublinie, oświata lubelska

SUMMARY

Students of the Vetter School of Economics in the Wars for Polish Independence and Territory

Between 1914 and 1921 the Polish military forces were numerously reinforced by school and university youth. Among them were pupils of August and Juliusz Vetter Lublin School of Economics. The young soldiers fought for Polish independence on fronts of the First World War. During the Polish-Bolshevik War they were a part of the reborn Polish Army, defending the borders and sovereignty of the state. Many of them took part in the Defence of Lviv in 1919. Those who survived finished schools in order to attend the newly-established Lublin University. As the officers of the reserve they fought during the Second World War. Remembering the fallen became a mission of future generations. The insufficiency of the sources creates difficulties in establishing a precise presentation of military service and burial place of many forgotten heroes: students-soldiers.

Key words: military science, First World War, Polish-Bolshevik War, Polish Legions, Polish Army, wars for Polish independence and territory, soldier graves, students-soldiers, A. and J. Vetter Lublin School of Economics, Lublin pedagogy

Grzegorz Sztal
Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Broni i Barwy – Oddział Lublin

O uczniu żołnierzu Bartoszu Jankowskim*

Na historię miejsc i losy społeczności składa się życie i działalność obywateli, którzy swoją pracą i poświęceniem tworzą podstawę bytu dla przyszłych pokoleń. Do takich osób należy Bartłomiej Jankowski, absolwent Szkoły Handlowej im. Vetterów z 1919 roku, poległy w wojnie polsko-bolszewickiej.

Jego rodzice poznali się podczas studiów medycznych w Zurychu pod koniec XIX wieku. Paweł Leon Jankowski[1] był synem Pawła, inżyniera z Warszawy, uczestnika powstania styczniowego. Maria z Goreywów[2] pochodziła z Kerczu na Krymie. Była karaimką. W 1900 roku w kościele ewangelickim w Szwajcarii Jankowscy wzięli ślub. 13 kwietnia 1901 roku przyszedł na świat ich syn Bartłomiej (najstarszy z trojga dzieci). Ojcem chrzestnym chłopca został przyjaciel Jankowskich ze studiów Adam Piwowar[3].

Maria i Paweł już w czasie studiów zaangażowali się w różne formy działalności politycznej. Należeli do Koła Socjalistów Polskich organizującego pomoc dla zesłańców na Syberii. Za pośrednictwem Koła udało się zgromadzić środki na powrót do kraju Zofii Sławińskiej[4], siostry Pawła Jankowskiego, która po ucieczce męża z zesłania w 1902 roku została z córką w Nerczyńsku.

Jesienią 1902 roku Maria Jankowska ukończyła studia i wyjechała z małym Bartoszem (takiej formy imienia używano najczęściej) na Krym. Tam podjęła pracę jako lekarz. W połowie 1903 roku do żony i syna, po zdaniu egzaminów końcowych, dołączył Paweł Jankowski. Na przełomie maja i czerwca 1904 roku młodzi lekarze w Moskwie nostryfikowali dyplomy i wyjechali do Warszawy. Na początku sierpnia Paweł otrzymał posadę lekarza w cukrowni w Sannikach koło Łowicza. Wkrótce, w obawie przed poborem na wojnę japońsko-rosyjską, wyjechał do Zakopanego. Tam zetknął się z działaczami lewicowymi – doktorem Kazimierzem Dłuskim[5], u którego podjął pracę, i Wacławem Sieroszewskim[6].

W 1906 roku Jankowscy zamieszkali w Warszawie, gdzie uczestniczyli w konspiracyjnej działalności Polskiej Partii Socjalistycznej. W tym czasie urodziła im się córka Joanna[7]. Na początku 1908 roku zostali aresztowani i skazani na zesłanie za działalność niepodległościową. Paweł osiedlił się w Moskwie u brata Władysława[8]. Maria z dziećmi początkowo przebywała u rodziny na Krymie, następnie u siostry Anny Owiesienko w Niżnym Nowogrodzie. W połowie tego samego roku Pawłowi udało się uzyskać posadę lekarza w Żołudku na Wileńszczyźnie, dokąd sprowadził rodzinę. Razem z żoną prowadzili szpital i założyli aptekę. W 1910 roku na świat przyszła ich najmłodsza córka Danuta Zofia[9]. Rok później, dzięki

* Artykuł stanowi rozszerzoną wersję tekstu o Bartoszu Jankowskim zamieszczonego w informatorze do wystawy czasowej w Muzeum Historii Miasta Lublina. Zob. M. Surmacz, G. Sztal, *Uczniowie szkół lubelskich w walkach w okresie I wojny światowej oraz wojny polsko-bolszewickiej. Szkoły Handlowe imienia Vetterów*, oprac. K. Jarzembowski, Lublin 2016. Cytowane fragmenty listów pochodzą ze zbiorów rodzinnych Jana Magierskiego, siostrzeńca Bartosza Jankowskiego.

[1] Paweł Leon Jankowski (1875–1919), pseudonim Jerzy, lekarz, działacz polityczny i społeczny. Zob. *Słownik biograficzny miasta Lublina* [dalej SBML], red. T. Radzik, J. Skarbek, A. A. Witusik, t. 1, Lublin 1993, s. 116–117 (oprac. K. Jarzembowski).

[2] Maria Jankowska (1879–1937) – lekarka, działaczka polityczna i społeczna. Zob. SBML, t. 1, s. 115–116 (oprac. K. Jarzembowski).

[3] Adam Piwowar (1874–1939) – geolog, socjalista, polarnik, w 1904 roku zesłany do Archangielska, w latach 1917–1923 prezydent Dąbrowy Górniczej, wykładowca Szkoły Górniczej. Zob. I. Łęczek, *Prezydenci i przewodniczący Dąbrowy Górniczej 1916–2001*, Dąbrowa Górnicza 2001, s. 10–11.

[4] Zofia Sławińska (zm. w 1917 roku) – dentystka, żona socjalisty Bronisława Sławińskiego. Na podstawie przekazów rodzinnych.

[5] Kazimierz Dłuski (1855–1930) – lekarz, społecznik, działacz polityczny (PPS), właściciel sanatorium w Zakopanem. Zob. *Polski słownik biograficzny*, t. 5, Kraków 1939, s. 189–193 (oprac. A. Wrzosek, W. Pobóg-Malinowski).

[6] Wacław Sieroszewski (1858–1945) – działacz niepodległościowy, pisarz, zesłaniec, legionista. Zob. A. Sieroszewski, *Wacława Sieroszewskiego żywot niespokojny*, Warszawa 2015.

[7] Joanna Szydłowska (1906–1994) – harcerka, artysta plastyk, jubilerka, więźniarka obozu w Ravensbrück. Zob. „Dziennik Lubelski" z 14 lipca 1994 (nekrolog).

[8] Władysław Jankowski (1865–1938) – inżynier, właściciel fabryki metalurgicznej w Moskwie (do 1917 roku). Na podstawie przekazów rodzinnych.

[9] Danuta Zofia Magierska (1910–1984) – harcerka, bibliotekarka, w czasie II wojny światowej komendantka

Bartosz z ojcem. Jusiliszki, Kowieńszczyzna, 1905 rok.
Zbiory rodzinne Jana Magierskiego

Bartosz z matką i siostrą Joanną. Kercz, Krym, 1908 rok.
Zbiory rodzinne Jana Magierskiego

Harcerz III LDH, około 1917 roku.
Zbiory rodzinne Jana Magierskiego

W mundurze służbowym Szwadronu
Przybocznego Naczelnego Wodza.
Zbiory rodzinne Jana Magierskiego

staraniom adwokata Stanisława Patka, Jankowskim udało się otrzymać pozwolenie na powrót do Królestwa Polskiego. Osiedlili się na stałe w Lublinie, gdzie otrzymali pracę w nowo utworzonym szpitalu dziecięcym fundowanym przez rodzinę Vetterów. Przez cały czas, aż do 1915 roku, pozostawali pod nadzorem policji.

W Lublinie Jankowscy zamieszkali początkowo przy ulicy Foksal (obecnie 1 Maja) pod numerem 45 (dom Zuckla), a następnie 29. W 1914 roku przenieśli się na ulicę Namiestnikowską (dziś Narutowicza) 14. W domu rodzinnym Bartosz obserwował aktywne życie społeczno-polityczne. Mieszkanie doktorostwa było często odwiedzane przez znane osoby. Do kręgu przyjaciół i współpracowników Jankowskich należeli Andrzej Strug (Tadeusz Gałecki)[10], Irena Kosmowska[11], Wacław Sieroszewski, Tadeusz Kasprzycki oraz Maria Dąbrowska[12]. W 1916 roku gościł u nich komendant Józef Piłsudski. W mieszkaniu Jankowskich było też przechowywane archiwum I Brygady Legionów.

W 1916 roku Paweł Jankowski został prezesem Wydziału Narodowego Lubelskiego i radnym miasta Lublina. Był także, z ramienia Polskiego Stronnictwa Ludowego Wyzwolenie, członkiem działającej od początku 1917 roku Tymczasowej Rady Stanu. Zasiadał w komisji zdrowia i wojskowej. Poważnie chory na gruźlicę zmarł 19 marca 1919 roku w sanatorium prowadzonym przez doktora Dłuskiego w Zakopanem.

Po śmierci Pawła Jankowskiego sytuacja materialna rodziny znacznie się pogorszyła. Maria nadal pracowała w swoim zawodzie w szpitalu dziecięcym oraz w Ambulatorium Miejskim. Zaangażowana w pracę społeczną działała w ochronce dla sierot wojennych. Była wiceprzewodniczącą Związku Pracy Obywatelskiej Kobiet. Później inicjowała budowę domu dziecka w robotniczej dzielnicy Dziesiąta.

Częste rozłąki rodziców i zmiany miejsca zamieszkania w pierwszych latach małżeństwa miały duże znaczenie dla kształtowania osobowości Bartosza. We wczesnym dzieciństwie jego wychowaniem zajmowała się głównie matka, z którą wiele czasu spędzał w podróży.

> Masz w rękach doskonały materiał – małego człowieka – pisał w 1902 roku doktor Jankowski do żony – wychowaj go na dobrego obywatela, wspaniałego Polaka[13].

Po osiedleniu w Lublinie Bartosz zaczął uczęszczać do Szkoły Handlowej. Od początku brał czynny udział w tworzącym się w mieście ruchu skautowskim – uczestniczył w obozach i koloniach harcerskich, między innymi w Łopienniku, Tarnogórze i Rudce. W liście do ojca tak opisał ćwiczenia junackie i skautowskie, które odbyły się w Ogrodzie Saskim w Lublinie 7 maja 1916 roku:

> Wrażenie wywarliśmy ogromne. Było rozstawienie namiotów w przeciągu 1,5 minuty. Sygnalizacja (ja prowadziłem zastęp sygnalistów), potem alarm i zwinięcie obozu w 1 minutę, tyralierka itp. [...] potem wspólny śpiew, a jak śpiewaliśmy *Rotę*, to niektórzy płakali. Potem wspólny korowód, który ciągnął się z pół wiorsty (z górą 400 junaków i skautów)[14].

W sierpniu 1916 roku Bartosz został zastępowym, a rok później plutonowym I plutonu III Lubelskiej Drużyny Harcerskiej im. Dyktatora Romualda Traugutta.

> Obowiązkiem moim – pisał w Deklaracji Plutonowego o swych podopiecznych – jest utworzyć z nich dobry materiał na harcerzy, wyrobić w nich zamiłowanie obowiązku, koleżeństwa i prawdy, dać gruntowne pojęcie zasad harcerskich[15].

W czerwcu 1919 roku syn Jankowskich ukończył Szkołę Handlową. Jednym z marzeń młodego harcerza, wychowującego się w domu często goszczącym legionistów, była służba w kawalerii. Bezpośrednio po otrzymaniu świadectwa dojrzałości wstąpił do 8. Pułku Ułanów, w którym odbył podstawowe przeszkolenie kawaleryjskie. We wrześniu został przeniesiony (za wstawiennictwem matki u majora Tadeusza Kasprzyckiego) do nowo utworzonego Szwadronu Przybocznego

Konspiracyjnej Chorągwi Harcerek. Zob. SBML, t. 1, s. 170–171 (oprac. K. Jarzembowski); M. Surmacz, *Druhna Danusia*, „Lublin. Kultura i Społeczeństwo" 2010, nr 4, s. 36–39.

[10] „Mieliśmy wspaniałego gościa – przez kilka dni mieszkał u nas p. Andrzej Strug" – fragment listu Bartosza Jankowskiego do ojca z 31 października 1918 roku. Zbiory rodzinne Jana Magierskiego.

[11] Paweł Jankowski w 1913 roku z Ireną Kosmowską współorganizował Szkołę Rolniczą dla Dziewcząt w Krasieninie.

[12] „Pracami Wydziału Narodowego kierowali także miejscowi, między innymi dr Paweł Jankowski. Adres tych Państwa dano mi jeszcze w Warszawie [...] przez parę dni u nich mieszkałam". Zob. M. Dąbrowska, *Dzienniki*, t. 1, Warszawa 1988, s. 330.

[13] List Pawła Jankowskiego do żony Marii z 19 sierpnia 1902 roku. Zbiory rodzinne Jana Magierskiego.

[14] List Bartosza Jankowskiego do ojca z 18 maja 1916 roku. Zbiory rodzinne Jana Magierskiego.

[15] „Deklaracja Plutonowego" – niedatowany rękopis autorstwa Bartosza Jankowskiego. Zbiory rodzinne Jana Magierskiego.

Naczelnego Wodza Józefa Piłsudskiego. Jednostka – stacjonująca w Warszawie w koszarach przy ulicy Huzarskiej – składała się z czterech plutonów i liczyła stu czterdziestu trzech żołnierzy, w tym sześciu oficerów. Była przeznaczona do pełnienia służby reprezentacyjnej i osłonowej przy Piłsudskim. Porucznik Józef Szostak, jeden z oficerów Szwadronu, tak opisywał tę formację:

> Był bezsprzecznie najładniejszym i najlepiej wyposażonym szwadronem kawalerii polskiej i służenie w nim można było zaliczyć do wyjątkowego szczęścia. Nie mówiąc już o zaszczycie służby przy Naczelnym Wodzu, co musiało być związane z zaufaniem do wartości i wierności żołnierza[16].

Służba w kawalerii była ciężka. Zajmowała czas od rana do nocy. Pobudki miały miejsce o 5 rano. Raz na tydzień – w soboty lub niedziele – można było opuścić koszary. Tęskniący za domem młody żołnierz pisał w jednym z listów do matki:

> Gdybyś jednak czuła duszą swoją, ile ja myślę o Was, kiedy może śpicie snem spokojnym, ja oka nie śmiem zmrużyć, stoję z karabinem pod niebem gwiaździstym, a myśl moja leci do Was, do Ciebie, Mateńko, i do domu rodzinnego... do grobu ojca, w myśli staram się odtworzyć Wasze twarze i drogie osoby [...]. Ciężko i smutno mnie samemu, już nie jestem tamten Bartoszek, co kozły fikał i dom cały śmieszył! Daleko i smutno patrzą teraz moje oczy, śmieję się rzadko, płaczę choć bez łez często, to jeszcze boleśniejsze![17]

W listopadzie 1919 roku Bartosz został awansowany na starszego ułana. Na Boże Narodzenie dostał przepustkę. Do rodzinnego domu, jak się okazało, przyjechał po raz ostatni. Wyglądem kawalerzysty wzbudzał podziw u dawnych kolegów ze szkolnej ławki.

> Jak się masz kochany kolego! – pisał jeden z nich – dowiedziałem się, że służysz przy Piłsudskim, twoja mama [...] pokazała mi twoją ostatnią fotografię; psia kość – wyszedł z ciebie śliczny ułan, a przecie tak niedawno byłeś jeden z najmniejszych w klasie[18].

Za przykładną służbę 11 lutego 1920 roku Bartosz awansował do stopnia kaprala. Objął w Szwadronie stanowisko zbrojmistrza.

> Robię przeglądy, sprawdzam ładunki, prowadzę księgi, fasuję oliwę do karabinów – chwalił się w liście do matki – byle Wojtek mi się nie wtrąca i tylko porucznik może mi coś kazać[19].

21 kwietnia 1920 roku Szwadron wyruszył z Piłsudskim na Ukrainę. Dotarł koleją do Zwiahla, potem konno do Żytomierza.

> Może wyszczerbię szabelkę o bramy Kijowa, jako Bolesław Chrobry przed tysiącem lat – relacjonował Bartosz w kolejnym liście. – Jest tu o wiele przyjemniej i weselej niż w Warszawie. Cudowna pogoda, powietrze, lasy, wody, ogrody [...]. Często myślę o Was tam, o setki wiorst odległości ode mnie, ale tak mi się to wydaje naturalne, że nie w domu jestem i chleba spokojnie po cywilnemu nie spożywam [...] spłacam dług Ojczyźnie, dań, którą każdy prawy Polak musi złożyć i... dziś tu... a jutro tam... trzeba być gotowym w każdej chwili[20].

W Żytomierzu oddział stacjonował do początku czerwca 1920 roku. Na wieść o przełamaniu frontu polskiego przez Armię Konną Budionnego Szwadron Przyboczny otrzymał rozkaz wymarszu na front. 7 czerwca pod Pawołoczą stoczył walkę z jednym z pododdziałów bolszewickiej kawalerii i poniósł straty – trzech zabitych i kilku rannych. Wśród poległych był kapral Bartłomiej Jankowski.

> Kochany drogi syneczku – pisała Maria Jankowska 12 czerwca, nieświadoma tego, co się zdarzyło. – Umieram wprost z niepokoju, z powodu braku wiadomości od Ciebie! Boże, Boże, jakie to jest okropne tak ciągła, bezustanna myśl o tym, co Ci tam grozi i jakie niebezpieczeństwo może Cię tam spotkać![21]

Po walce ciała młodego ułana nie odnaleziono. Pośmiertnie został odznaczony Krzyżem Virtuti Militari klasy V oraz Krzyżem Niepodległości. W piśmie z Naczelnego Dowództwa Wojska Polskiego w sprawie nadania Krzyża Virtuti Militari odnotowano, że Bartosz Jankowski zginął w obronie Żytomierza zabity strzałem w serce[22]. Symboliczna mogiła młodego żołnierza znajduje się na cmentarzu przy ulicy Lipowej w Lublinie[23].

---

[16] Z. Gnat-Wieteska, *Szwadrony Przyboczne i Szwadron Reprezentacyjny WP w latach 1919–1948*, Pruszków 1992, s. 10.

[17] List Bartosza Jankowskiego do matki z 16 października 1919 roku. Zbiory rodzinne Jana Magierskiego.

[18] List Łopuskiego (imię nieznane) do Bartosza Jankowskiego z 18 stycznia 1920 roku. Zbiory rodzinne Jana Magierskiego.

[19] List Bartosza Jankowskiego do matki z 11 lutego 1920 roku. Zbiory rodzinne Jana Magierskiego.

[20] List Bartosza Jankowskiego z frontu do matki z 5 maja 1920 roku. Zbiory rodzinne Jana Magierskiego.

[21] List Marii Jankowskiej do syna z 12 czerwca 1920 roku. Zbiory rodzinne Jana Magierskiego.

[22] Wyciąg z Urzędowego Referatu Orderów Naczelnego Dowództwa Wojska Polskiego w sprawie nadania Krzyża VM. Zob. *O uczniu żołnierzu*, oprac. K. Konarski, Warszawa 1922, s. 164.

[23] Na nagrobku błędnie zamiast daty śmierci jest podana data nabożeństwa żałobnego, 18 czerwca 1920 roku, zamieszczona w nekrologu. Zob. „Ziemia Lubelska" z 17 czerwca 1920 roku.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Archiwum rodzinne Jana Magierskiego.

Opracowania

Dąbrowska Maria, *Dzienniki*, t. 1, Warszawa 1988.
„Dziennik Lubelski" 1994.
Gnat-Wieteska Zbigniew, *Szwadrony Przyboczne i Szwadron Reprezentacyjny WP w latach 1919–1948*, Pruszków 1992.
Łęczek Ireneusz, *Prezydenci i przewodniczący Dąbrowy Górniczej 1916–2001*, Dąbrowa Górnicza 2001.
O *uczniu żołnierzu*, oprac. Kazimierz Konarski, Warszawa 1922.
„Polski Słownik Biograficzny", t. 5, Kraków 1939.
Sieroszewski Andrzej, *Wacława Sieroszewskiego żywot niespokojny*, Warszawa 2015.
Słownik biograficzny miasta Lublina, red. Tadeusz Radzik, Jan Skarbek, Adam A. Witusik, t. 1, Lublin 1993.
Surmacz Małgorzata, *Druhna Danusia*, „Lublin. Kultura i Społeczeństwo" 2010, nr 4, s. 36–39.
Surmacz Małgorzata, Sztal Grzegorz, *Uczniowie szkół lubelskich w walkach w okresie I wojny światowej oraz wojny polsko-bolszewickiej. Szkoły Handlowe imienia Vetterów*, Lublin 2016.
„Ziemia Lubelska" 1920.

STRESZCZENIE

Bartłomiej Jankowski urodził się w 13 kwietnia 1901 roku w Zurychu. Był synem Pawła i Marii z Goreywów, lekarzy, społeczników, działaczy niepodległościowych od 1911 roku zamieszkałych w Lublinie. Młody Jankowski uczęszczał do lubelskiej Szkoły Handlowej. W czasie nauki aktywnie uczestniczył w tworzącym się ruchu skautowskim. Był członkiem III Lubelskiej Drużyny Harcerskiej im. Romualda Traugutta. Po zdaniu matury w czerwcu 1919 roku wstąpił do wojska. Służył w Szwadronie Przybocznym Naczelnego Wodza Józefa Piłsudskiego. Poległ 7 czerwca 1920 roku pod Powołoczą koło Żytomierza. Pośmiertnie został odznaczony Krzyżem Virtuti Militari klasy 5 oraz Krzyżem Niepodległości.

Słowa klucze: skauting, harcerstwo, wojna polsko-bolszewicka, Wojsko Polskie, Józef Piłsudski, uczniowie-żołnierze, Szkoły Vetterów, Krzyż Virtuti Militari

SUMMARY

Bartosz Jankowski: A Student-Soldier

Bartłomiej Jankowski was born on the 13th April 1901 in Zurich. He was the son of Paweł and Maria (née Goreywa) – doctors, social and independence activists, living in Lublin since 1911. Young Jankowski attended the Lublin School of Economics. During his education he actively served in the emerging scout movement. He was a member of the 3rd Lublin Scout Team "Romuald Traugutt", joined the army after passing the Matura exam in June 1919 and served in Adjutant Squad to the Commander in Chief Józef Piłsudski. He died in action on the 7th June 1920 in Powołocza near Żytomierz. He was posthumously awarded with the Class 5 Virtuti Militari Cross and the Independence Cross.

Key words: scouting, Polish-Bolshevik War, Polish Army, Józef Piłsudski, students-soldiers, Vetter School, Virtuti Militari Cross

SPRAWOZDANIA

Magdalena Piwowarska
Muzeum Lubelskie w Lublinie

Międzynarodowa Letnia Szkoła UNESCO w Lublinie 2015–2016

W latach 1998–2010 pod auspicjami Polskiego Komitetu UNESCO i Generalnego Konserwatora Zabytków, we współpracy z miastem Zamość odbywały się w tym mieście Letnie Szkoły UNESCO, których przedmiotem zainteresowania było dziedzictwo kulturowe. Wysoki poziom zajęć oraz interesujący program zapewnił Szkole ogromne zainteresowanie. Uczestnikami byli specjaliści z krajów Europy Środkowo-Wschodniej zajmujący się problemami ochrony i zarządzania dziedzictwem kulturowym. Z powodu problemów finansowych ostatnia edycja Szkoły odbyła się w 2010 roku.

Na początku 2015 roku Polski Komitet do spraw UNESCO zaproponował Muzeum Lubelskiemu w Lublinie współorganizację Międzynarodowej Szkoły Letniej na temat rewitalizacji miast historycznych. Inicjatorem przedsięwzięcia był Polski Komitet Narodowy ICOMOS.

I Międzynarodowa Letnia Szkoła UNESCO w Lublinie, odbywająca się pod hasłem „Rewitalizacja miast historycznych", organizowana przez Muzeum Lubelskie, odbyła się w dniach 20–24 lipca 2015 roku. Doszło do tego dzięki środkom z dotacji celowej przekazanej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Do współpracy zaproszono Wydział Budownictwa i Architektury Politechniki Lubelskiej, gdzie zrealizowano zajęcia teoretyczne w wymiarze dwudziestu godzin. Na terenie siedziby głównej Muzeum Lubelskiego oraz w jego oddziałach przeprowadzono (w wymiarze piętnastu godzin) zajęcia teoretyczne, warsztatowe oraz studialne, zgodnie z programem merytorycznym Szkoły. Zajęcia poprowadziło siedemnastu naukowców i specjalistów. Byli to: prof. S. Ratajski (Sekretarz Generalny Polskiego Komitetu do spraw UNESCO), prof. dr hab. Bogusław Szmygin (Politechnika Lubelska), prof. Jacek Purchla (Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie), mgr inż. Tomasz Nicer (Politechnika Lubelska), mgr inż. Bartosz Szostak (Politechnika Lubelska), dr Katarzyna Pałubska (Politechnika Warszawska), dr inż. Waldemar Affelt (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu). Ze strony Muzeum Lubelskiego zajęcia poprowadziły: Magdalena Piwowarska, Anna Ciodyk, Izabela Jarosławska, Mirosława Wójcik, Justyna Ślusarczyk, Danuta Osuch, Anna Czajczyk, Małgorzata Kowalczyk, Barbara Oratowska oraz dr Anna Mazurek.

W zajęciach uczestniczyli specjaliści z zakresu archeologii, architektury, muzealnictwa oraz konserwatorstwa wytypowani przez komitety narodowe UNESCO. Reprezentowali następujące kraje: Białoruś (Polotsk National Historical and Cultural Museum-Reserve), Bułgaria (National Institute for Immovable Cultural Heritage, Ministry of Culture of Republic of Bulgaria), Gruzja (Faculty of Social and Historical Sciences University College of London, Tbilisi State Academy of Art), Litwa (Public enterprise Lietuvos energetikos muziejus, Vilnius University, Słowenia (samodzielna pracownia architektoniczna), Ukraina (National Kyiv–Pechersk Historical and Cultural Preserve, Taras Shevchenko Kyiv National University), Węgry (Budapest History Museum, Bureau of Somogy County, Department of Building and National Heritage) oraz Polska (Muzeum Lubelskie). Łącznie I Międzynarodowa Szkoła UNESCO w Lublinie liczyła czternastu uczestników, w tym dwunastu z zagranicy.

Mając na uwadze bardzo dobre opinie na temat I Szkoły UNESCO w Lublinie, wysoką ocenę merytoryczną oraz liczne zapytania ze strony Komitetów Narodowych UNESCO z krajów Europy Środkowo-Wschodniej, Muzeum Lubelskie w 2016 roku postanowiło zorganizować drugą edycję Szkoły Letniej.

W dniach od 29 sierpnia do 3 września 2016 roku odbyła się w Lublinie II Międzynarodowa Letnia Szkoła UNESCO pod tytułem „Ocena wartości dziedzictwa jako podstawa koncepcji ochrony". Inicjatorem był Polski Komitet Narodowy ICOMOS. Również w tym roku środki finansowe na realizację wydarzenia przekazało Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach dotacji celowej. Głównym organizatorem było Muzeum Lubelskie w Lublinie, we współpracy z Polskim Komitetem do spraw UNESCO oraz Wydziałem Budownictwa i Architektury Politechniki Lubelskiej.

Ostatecznie lista uczestników drugiej Międzynarodowej Letniej Szkoły UNESCO objęła trzydzieści jeden osób. Uczestnikami byli pracow-

Uczestnicy Międzynarodowej Letniej Szkoły UNESCO podczas zajęć w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim, 2015 rok

Uczestnicy Międzynarodowej Letniej Szkoły UNESCO na krużgankach Bramy Krakowskiej w Lublinie, 2016 rok

nicy naukowi instytutów, muzeów, ministerstw, miejskich biur planowania przestrzennego oraz biur konserwatorskich – specjaliści z zakresu architektury, archeologii, konserwacji, historii sztuki z Gruzji, Białorusi, Czech, Słowacji, Słowenii, Mołdawii, Łotwy, Litwy, Chorwacji, Bułgarii, Serbii, Węgier, Ukrainy i Polski. Reprezentowali następujące instytucje: The Monuments Board of the Slovak Republic, Permanent Mission of the Slovak Republic to the International Organizations in Vienna, Museum of Architecture and Design in Ljubljana, Historic Centre Planning Division in Riga, Government Office of Baranya Country inn Pecs, Department of Cultural Heritage, Forster Gyula National Centre for Cultural Heritage Management, Design Department, State Institute of Management and Social Technologies of the Belarusian State University, National Heritage Institute (Czechy), Ministry of Culture of the Republic of Bulgaria, Republic Institute for the Protection of Cultural Monuments – Belgrade, National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia, Ministry of Culture of the Republic of Croatia, Ministry of Cultural of the Republic of Moldova, Museum of Republic of Srpska, Banja Luka. Uczestnikami z Polski byli: pracownicy Muzeum Lubelskiego, Biura Wojewódzkiego Konserwatora w Lublinie, Biura Konserwatora Miejskiego w Lublinie, Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, Muzeum na Majdanku, Muzeum Wsi Lubelskiej oraz Instytutu Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Program Szkoły Letniej obejmował wykłady, warsztaty, dyskusje, wizyty studyjne.

Zajęcia rozpoczęły się po inauguracji Letniej Szkoły, której przewodniczył Sekretarz Generalny Polskiego Komitetu ds. UNESCO prof. Sławomir Ratajski. W ceremonii otwarcia udział wzięli: Wicedyrektor Muzeum Lubelskiego Jolanta Żuk-Orysiak, Rektor Politechniki Lubelskiej prof. Marzenna Dudzińska, Zastępca Sekretarza Generalnego Polskiego Komitetu do spraw UNESCO Aleksandra Wacławczyk, Dziekan Wydziału Budownictwa i Architektury Politechniki Lubelskiej prof. Bogusław Szmygin, prof. Monika Murzyn-Kupisz z Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie oraz dr inż. Wademar Affelt z Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu i Politechniki Gdańskiej. Zajęcia poprowadzili: prof. Sławomir Ratajski, prof. dr hab. Monika Murzyn-Kupisz, prof. dr hab. Bogusław Szmygin, dr Waldemar Affelt, prof. dr hab. Piotr Witomski (Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie), mgr inż. Beata Klimek (Politechnika Lubelska), mgr inż. Tomasz Nicer (Politechnika Lubelska), mgr inż. Bartosz Szostak (Politechnika Lubelska), dr Katarzyna Pałubska (Politechnika Warszawska), dr Dariusz Kopciowski (Wojewódzki Konserwator w Lublinie). W Muzeum Lubelskim zajęcia z technik czyszczenia laserowego poprowadziła firma „Restauro" z Torunia. Pozostałe zajęcia przeprowadzili pracownicy Muzeum: Danuta Osuch, Maciej Drewniak, Anna Czajczyk, Małgorzata Kowalczyk, Izabela Jarosławska, Ryszard Orysiak, Magdalena Piwowarska, Barbara Oratowska, Wiktor Kowalczyk.

Ostatniego dnia, 3 września 2016 roku, uczestnicy Szkoły odwiedzili Zamość, miasto wpisane na światową listę zabytków UNESCO. Po uroczystym spotkaniu z prezydentem miasta Andrzejem Wnukiem dyrektor Muzeum Zamojskiego Andrzej Urbański oraz pracownicy Urzędu Miasta oprowadzili słuchaczy Szkoły po Zamościu i Muzeum Zamojskim.

Anna Syta
Muzeum Lubelskie w Lublinie

Nowe formy edukacji w Muzeum Historii Miasta Lublina

Muzeum Historii Miasta Lublina utworzono w 1979 roku z Oddziału Historycznego Muzeum Lubelskiego (działającego od roku 1964). W 1979 roku udostępniono zwiedzającym wystawę stałą „Historia Miasta Lublina", rozmieszczoną na czterech kondygnacjach wieży Bramy Krakowskiej. Jest to wystawa narracyjna, ukazująca w porządku chronologicznym najważniejsze wydarzenia z dziejów miasta. Dodatkowe przestrzenie muzeum to piąta, najwyższa kondygnacja bramy z widokiem na miasto oraz sala wystaw czasowych, znajdująca się poniżej wystawy stałej (jest to przestrzeń najczęściej wykorzystywana do działań edukacyjnych).

Zanim utworzono wystawę stałą, kilkukondygnacyjna przestrzeń była miejscem ekspozycji wielu ciekawych wystaw i wydarzeń. Organizowano tu wystawy czasowe – historyczne, archeologiczne, biograficzne, fotografii, grafiki czy malarstwa. Warto wspomnieć o organizowanych wspólnie z Biurem Wystaw Artystycznych i Lubelskim Kuratorium Oświaty konkursach plastycznych o tematyce lubelskiej oraz prezentacjach na krużgankach Bramy Krakowskiej, dostępnych wówczas zwiedzającym.

Wielość działań artystycznych, ale również polityka muzealna państwa od początku istnienia placówki przekładały się na wysoką frekwencję. W 1966 roku muzeum odwiedziło 340 grup[1], w roku 1975 – 233, w 1985 – 191, w 1995 – 226. Rekordowy w historii muzeum był rok 1997 z 379 grupami, głównie dzieci i młodzieży szkolnej. W 2005 roku liczba ta spadła do 74, by w następnych latach zmniejszyć się do 45. Stan ten trwał przez dziesięć lat, ale ostatnio uległ widocznej poprawie[2]. W 2016 roku tylko w pierwszych trzech miesiącach Muzeum Historii Miasta Lublina odwiedziły 43 grupy.

Spadku zwiedzających w wieku szkolnym można upatrywać w ograniczeniu liczby godzin lekcji historii w programie szkolnym. Kolejne reformy oświaty zmuszają nauczycieli do zamknięcia ogromnego materiału w niewielkiej ilości godzin, dlatego niechętnie poświęcają cenne lekcje na zajęcia dodatkowe[3]. Jednak od pewnego czasu w muzeach pojawiła się nowa grupa obiorców – przedszkolaki i małe dzieci z rodzicami. Umiejętnie konstruując ofertę edukacyjną, możemy sprawić, że ta grupa będzie do nas wracać w przyszłości.

Dzieci w wieku przedszkolnym, mimo iż wymagają szczególnej opieki, nadzoru i pomocy nie tylko podczas zajęć, ale również w zwykłych czynnościach, jak na przykład ubieranie się itp., są bardziej zainteresowane zajęciami niż dzieci w wieku szkolnym. Możliwość swobodnego komponowania programu nauczania w przedszkolu zachęca pedagogów do wzbogacenia programu o wycieczkę do muzeum, na której dzieci mogą się wiele nauczyć, nie tylko od strony teoretycznej[4]. Umiejętnie podane zagadnienia, połączone z zajęciami manualnymi lub ruchowymi, powodują, że grupy wracają do muzeum na kolejne lekcje. W naszym muzeum najpopularniejsze są zajęcia praktyczne, warsztaty plastyczne i pokazy, które angażują dzieci manualnie, ruchowo i działają na emocje.

Przez wiele lat w muzeum funkcjonowało w ofercie lekcji muzealnych około trzydziestu tematów dotyczących historii miasta, niektóre zamawiane były często, inne sporadycznie lub w ogóle. To skłoniło zespół pracowników do wyboru spośród nich kilku lekcji oraz dodania nowych. W ten sposób powstała nowa oferta edu-

[1] Zeszyty frekwencji prowadzone od początku działalności placówki znajdują się w Muzeum Historii Miasta Lublina.

[2] Duży wpływ na poprawę frekwencji mają działania promocyjne, podejmowane przez pracowników Muzeum Historii Miasta Lublina, prowadzenie profilu na Facebooku, nawiązywanie współpracy ze szkołami i przedszkolami, spotkania tematyczne towarzyszące wystawom czasowym oraz współpraca z Urzędem Miasta w ramach 700-lecia Lublina.

[3] Czasami nauczyciele nie są zorientowani w ofercie edukacyjnej najbliższego muzeum. Szerzej o problemie: A. W. Brzezińska, *Muzeum jako przedmiot i podmiot działań edukacyjnych*, [w:] *Edukacja muzealna. Konteksty teoretyczne i praktyczne*, red. U. Wróblewska, K. Radłowska, Białystok 2013, s. 52.

[4] U. Wróblewska, *Wprowadzenie do rozważań nad teorią i praktyką w edukacji muzealnej*, [w:] *Edukacja muzealna...*, s. 7.

Dzieci podczas zajęć „Czy to sztuka być sztukatorem?" na Nocy Muzeów w 2016 roku. Fot. Małgorzata Surmacz

Dzieci ze Szkoły Podstawowej nr 27 im. Marii Montessori w Lublinie podczas zajęć „Świątecznie, kolorowo, bramowo", 2016 rok. Fot. Radosław Bułtowicz

Fragment wystawy kartek świątecznych wykonanych przez uczestników w ramach zajęć „Świątecznie, kolorowo, bramowo", grudzień 2016–styczeń 2017 roku. Fot. Małgorzata Surmacz

kacyjna, ułożona według wieku uczestników. Jest ona dostępna na stronie internetowej Muzeum Lubelskiego. Zaproponowane tematy lekcji muzealnych dotyczą głównie historii i wybranych zagadnień z dziedziny sztuki Lublina. Niesłabnącym zainteresowaniem dzieci w wieku szkolnym cieszy się temat „O polskich królach i lubelskich murach"[5]. Z kolei zajęcia zrealizowane w ramach „Ferii w muzeum" w 2017 roku „Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o muzeum, a boicie się zapytać..." cieszył się zainteresowaniem najmłodszych[6].

Dzieci w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym to obecnie najliczniejsza grupa uczestników lekcji muzealnych w Muzeum Historii Miasta. Najważniejsze jest dostosowanie treści i form do tej grupy wiekowej. Podanie dużej ilości informacji naraz może szybko znudzić dzieci. Ważna jest także forma zajęć. Najlepiej, aby nauka odbywała się przez zabawę, grę, scenki. Dzieciom trudno skupić uwagę przez dłuższy czas na jednym zadaniu, dlatego lekcje zostały wypełnione aktywnościami różnych rodzajów.

W Bramie Krakowskiej nie ma osobnej sali edukacyjnej, co ogranicza działania warsztatowe. Obecność w tej samej przestrzeni cennych eksponatów skłania do przemyślanego doboru tematów i technik pracy oraz liczby uczestników. Muzeum zakupiło rozkładane stoły, przy których można pracować na stojąco lub siedząco, w zależności od liczby i wieku uczestników oraz charakteru zajęć.

Szerzej będą tu opisane jedynie lekcje muzealne, będące tematami autorskimi. Dwa pierwsze tematy są na stałe włączone do oferty edukacyjnej muzeum. Zajęcia okolicznościowe, powstałe do wystaw czasowych, po niewielkich modyfikacjach mogą się stać zajęciami cyklicznymi. Wszystkie propozycje mają podobny układ: część teoretyczną wprowadzającą w temat oraz część praktyczną w formie warsztatów plastycznych.

Zajęcia pt. „»Krzywa Wieża« w Lublinie? Poznajemy tajemnice Bramy Krakowskiej" mają zaciekawić uczestników najbardziej znanym lubelskim budynkiem, w którym wielu mieszkańców miasta jeszcze nigdy nie było. Porównanie Bramy Krakowskiej i krzywej wieży w Pizie ma zaciekawić rodzimym, niedocenianym zabytkiem architektury średniowiecznej.

Pierwsza część zajęć to opowiadanie na tle pokazu slajdów. Uczestnicy poznają historię Bramy Krakowskiej, dowiadują się po co powstała, kto ją zbudował. Wyświetlane są najstarsze wizerunki budowli oraz ilustracje obrazujące zmiany w jej wyglądzie na przestrzeni wieków. Omówione są również funkcje bramy, od obronnej przez handlową, mieszkalną, siedzibę straży ogniowej, aż do siedziby muzeum. Podkreślone zostaje również symboliczne znaczenie obiektu, jako wizytówki Lublina budzącej zainteresowanie turystów i artystów. Opisany zostaje sposób budowania murów obronnych w Polsce oraz różne układy cegieł, które tworzą dekoracyjne wzory ściany. W drugiej części zajęć uczestnicy otrzymują wydruk formatu A4 z zarysem bramy oraz małe cegiełki, stosowane do robienia makiet, w kolorach białym, czerwonym i wiśniowym. Następnie w polu rysunku naklejają cegiełki, naśladując poznany wcześniej wątek wendyjski oraz szachownicowy układ cegieł i kamieni w dolnej kondygnacji Bramy. Mogą też stworzyć własny układ cegieł i oryginalną dekorację zabytkowej budowli. Tło kolorują kredkami, dorysowują ludzi itd.

Dzięki tym zajęciom uczestnicy poznają historię gotyckiej Bramy Krakowskiej oraz zapoznają się z wyglądem Lublina w dawnych czasach. Jednocześnie wyobrażają sobie, jak wyglądało życie codzienne mieszkańców miasta. Próbują przenieść się myślami do czasów, gdy nie było kanalizacji, elektryczności itp. Naklejanie cegiełek i tworzenie ozdobnego muru kształtuje w uczestnikach poczucie estetyki, kreatywność, skupienie, cierpliwość, logiczne myślenie.

Innym lubianym przez dzieci tematem lekcji muzealnej w Muzeum Historii Miasta Lublina są warsztaty „Czy to sztuka być sztukatorem? Warsztaty lepienia renesansowego sklepienia". Jest to połączenie edukacji i zabawy poprzez nabywanie umiejętności manualnych oraz przyswajanie wiedzy o regionie. Zajęcia składają się z dwóch części: pokazu slajdów i lepienia z gliny. Pierwsza część to prezentacja multimedialna o renesansie w Polsce i na Lubelszczyźnie. Slajdy ukazują mniej lub bardziej znane budowle Lublina i Lubelszczyzny, kościoły Śródmieścia, kamienice Starego Mia-

[5] Pierwsza część zajęć to opowieść o wydarzeniach z dziejów Lublina za panowania koronowanych władców – kiedy odwiedzali miasto nad Bystrzycą i jakimi przywilejami obdarzali jego mieszkańców. Wyjaśniamy, czym były przywileje, jakie ważne słowa musiały się w nich znaleźć i czy władcy spisywali je sami. W drugiej części spotkania uczestnicy zajęć wydają własne przywileje – teksty pisane piórem z samodzielnie odciśniętą pieczęcią lakową. Zajęcia prowadziła Małgorzata Surmacz.

[6] Zajęcia przybliżyły dzieciom pracę muzealnika, polegającą na gromadzeniu i opracowywaniu zbiorów. Poznały nowe wyrazy, jak kolekcja, konserwacja. Z różnych przedmiotów, np. muszle i korale, tworzyły zbiór pasujących do siebie przedmiotów. Odwiedziły także magazyn muzealny. Zajęcia prowadziła Magdalena Piwowarska.

sta oraz budowle renesansowe z innych ważnych ośrodków, jak Zamość i Kazimierz, termin „renesans lubelski". Następnie zaprezentowane są siatki sklepień dekoracyjnych i przykłady sztukaterii: aniołki, gryfy, kasetony z różyczkami i inne detale architektoniczne. Omówiony jest też warsztat sztukatorski, ze wskazaniem na powtarzające się elementy dekoracyjne i możliwość ich powielania, pokazujemy także sposób wykonania odlewu z formy. W drugiej części zajęć uczestnicy wykonują gliniane wyciski z wcześniej przygotowanych form gipsowych. Uzyskują w ten sposób fragmenty dekoracji sklepiennych, którym mogą nadawać różne kształty i długości. Mogą też samodzielnie wykonać własną dekorację, wybrany detal sztukaterii w postaci aniołka, rozetki, ornamentu itp. Dzięki tym zajęciom zostaje przybliżony warsztat pracy sztukatora. Dzieci zwracają uwagę na rzeczy, nad którymi być może nigdy się nie zastanawiały – jak robi się płaskorzeźbioną dekorację na sklepieniu. Uczestnicy nabywają nowe umiejętności, doceniają swoje możliwości. Zajęcia mają pokazać, że każdy jest w stanie wykonać rzeczy trudne. Dzieci rozwijają zdolności manualne poprzez kształtowanie gliny przy pomocy narzędzi. Przekonują się też, że do wykonania płaskorzeźby nie są potrzebne profesjonalne dłuta, wystarczą tanie plastikowe nożyki czy znalezione na podwórku patyczki różnej grubości. Rozwijają wyobraźnię, proponując własne dekoracje i rozwiązania, jak nowe formy aniołków czy kształty wałków sklepiennych. Zajęcia „Czy to sztuka być sztukatorem..." wszechstronnie rozwijają, po odpowiedniej modyfikacji treści nadają się zarówno dla grup starszych, jak i młodszych. Każdą część lekcji, zwłaszcza teoretyczną, można dostosować do wieku uczestników, odpowiednio uszczegółowiając temat lub wskazując tylko zagadnienia najistotniejsze.

Muzeum Historii Miasta Lublina posiada ciekawy i duży zbiór afiszy i plakatów. Wystawy „Architektura i widoki Lublina na plakatach"[7] oraz „Plakaty wystaw Muzeum Lubelskiego i ich twórcy"[8] stały się przyczynkiem do opracowania nowej lekcji muzealnej. Temat sprawdził się podczas zajęć towarzyszących wystawie i znalazł się w stałej ofercie edukacyjnej oddziału. Różnorodność tych zabytków pozwala ukazać przemiany w stylistyce, modzie i stosowanych środkach plastycznych. Afisze kinowe i sportowe, których głównym środkiem wyrazu jest liternictwo, również dają możliwość przeprowadzenia ciekawych zajęć muzealnych, skierowanych do różnych grup wiekowych.

Pierwszą część lekcji stanowi multimedialny pokaz wybranych afiszy i plakatów z różnych okresów: lat przedwojennych, powojennych, pokazywane są przykłady z tak zwanej polskiej szkoły plakatu, a także realizacje z ostatniego dziesięciolecia. Dobór obiektów pozwala na prześledzenie zmian w stylistyce plakatu. Zadaniem uczestników jest wychwycenie różnic i wytypowanie plakatów najciekawszych oraz tych które najbardziej zapadają w pamięć. Dzieci poznają język plakatu, żart, ironię i skróty myślowe stosowane przez artystów. Zwracają uwagę na liternictwo, które pozwala w ciekawy sposób zakomponować przestrzeń papieru i podkreślić ważne treści. W drugiej części zajęć uczestnicy pracują w małych grupach. Projektują afisz lub plakat do znanej imprezy kulturalnej organizowanej cyklicznie w Lublinie. Otrzymują papier, nożyczki, klej, papier kolorowy, pisaki, wydruki charakterystycznych obiektów, sylwetki postaci itp. Pracują w technice kolażu, posługują się gotowymi elementami oraz wykonują własne. Zajęcia kształcą dzieci w zakresie plastyki, sztuki, wiedzy o kulturze. Wskazują na ważność plakatu jako formy reklamy i sposobu promocji wydarzenia. Poznają środki pozwalające skupić uwagę przechodnia, zaciekawić, zachęcić do przyjścia. Uczą się, jak przy pomocy skromnych nakładów uzyskać maksymalny efekt przekazu i oddziaływania na widza.

Muzeum Historii Miasta Lublina przygotowuje też specjalną ofertę dla rodzin z małymi dziećmi. Zajęcia dla tej grupy uczestników są tak skonstruowane, aby angażować w równym stopniu dzieci i ich opiekunów. Młodsze dzieci zazwyczaj potrzebują pomocy w wycinaniu drobniejszych elementów, klejeniu. Obecność rodziców daje im poczucie bezpieczeństwa i pozwala zapamiętać muzeum jako miejsce przyjazne. Wyrabia u dzieci nawyk odwiedzania placówek kultury, a u wielu rodziców przełamuje stereotyp myślenia o muzeum jako obiekcie przeznaczonym dla elity.

„Świątecznie, kolorowo, bramowo" to grudniowa propozycja wspólnego wykonania kartek świątecznych w muzeum. Zajęcia odbyły się okazjonalnie, ale mogą zostać powtórzone przed następnymi świętami Bożego Narodzenia. Przy okazji zabawy edukatorzy starali się przybliżyć uczestnikom wycinek historii miasta i tworzących go ludzi. Inspiracją do tego typu zajęć są pocztów-

[7] Wystawa inaugurująca obchody 700-lecia Lublina odbyła się w dniach 20 stycznia–26 lutego 2017 roku, kurator wystawy: Anna Syta.

[8] Wystawa prezentująca wybrane plakaty ze zbiorów Muzeum Historii Miasta Lublina odbyła się w dniach 22 kwietnia–30 czerwca 2016 roku, kurator wystawy: Anna Syta.

ki oraz grafiki i akwarele przedstawiające Lublin (w tym Bramę Krakowską) zimą lub w nocy. Do wykonania kartek uczestnicy otrzymali: sztywny papier, widoki Bramy Krakowskiej, szablony choinek, aniołków, różnokolorowe tekturki, bibułę, kredki itp. Motywem przewodnim były zimowe pocztówki z Bramą Krakowską, której wydruki mogli wykorzystać do swoich prac. Ponadto wyklejali na kartce dekoracje związane ze świętami. W trakcie zajęć uczestnicy usłyszeli ciekawe informacje o pocztówkach i tradycji ich wysyłania. Dzięki wykonywaniu prac plastycznych dzieci miały możliwość rozwoju manualnego. Rodzina mogła spędzić wspólnie czas, razem zdecydować, komu wyślą lub podarują wykonane kartki. W ten sposób przywołują w pamięci ważne dla nich osoby – babcię, dziadka, krewnych, sąsiadkę, buduje się więź między pokoleniami.

Wystawa stała oraz zbiory magazynowe Muzeum Historii Miasta Lublina dają ogromne możliwości tworzenia ciekawych lekcji muzealnych, a tym samym przybliżania historii i sztuki Lublina i Lubelszczyzny oraz wskazywania na ich bezcenną wartość dla rozwoju naszego regionu. Niemal każdy temat może być dostosowany do wieku i potrzeb uczestników, którymi są w przeważającej liczbie dzieci z przedszkoli, ale i w wieku szkolnym. Zaangażowanie i pasja edukatorów, umiejętność pokazania trudnego tematu w sposób atrakcyjny oraz przystępny sprawiają, że te same grupy odwiedzają muzeum wielokrotnie. Udana wizyta w muzeum sprawia, że staje się ono miejscem przystępnym i dobrze zapisuje się w pamięci.

Radosław Bułtowicz, Magdalena Szubielska***
Lubelska Szkoła Sztuki Projektowania*, Katolicki Uniwersytet Lubelski**

Brama pełna diaporam. Przykład edukacji muzealnej poprzez sztukę

Edukacja muzealna dzieci

Większość dzieci odwiedza muzea, uczestnicząc w przedszkolnych lub szkolnych wycieczkach. W grupie niemal każdego rozpiera energia, chęć zabawy i działania. Tymczasem przekraczając mury muzeum, mali widzowie zazwyczaj dowiadują się, że obowiązują ich przede wszystkim zakazy: biegania, skakania, krzyczenia, dotykania eksponatów[1]. Chcąc postępować zgodnie z narzuconymi „regułami gry", zwiedzający koncentrują się więc na tym, by zachowywać się prawidłowo. Taka samokontrola wymaga od nich wiele wysiłku, w konsekwencji czego nie zawsze są w stanie przyswajać treści edukacyjne oferowane przez dane muzeum. W aktywności edukacyjnej polskich muzeów można jednak dostrzec pozytywne zmiany, polegające na wypracowaniu nowej jakości dydaktyki dostosowanej do potrzeb i możliwości odbiorcy dziecięcego[2]. W nurt przyjaznej dziecięcemu widzowi edukacji muzealnej wpisują się też działania podejmowane przez Muzeum Historii Miasta Lublina z siedzibą w Bramie Krakowskiej, zarówno inicjowane przez pracowników ośrodka, jak i realizowane we współpracy z zaproszonymi edukatorami-artystami. Przyświeca im idea, aby przygotowując skierowane do dzieci zajęcia muzealne, brać pod uwagę specyfikę funkcjonowania małego odbiorcy, zwłaszcza w sferze poznawczej. Dorobek poznawczej psychologii rozwoju przekonuje, że efektywne nauczanie dzieci może się odbywać między innymi pod warunkiem włączenia treści edukacyjnych w wątek zabawy, stworzenia przyjaznej i wspierającej atmosfery do pracy, a także przez budowanie różnego rodzaju narracji[3]. O spełnienie tych kryteriów starano się zadbać, realizując w Bramie Krakowskiej projekty edukacyjno-artystyczne, w których wykorzystano niekonwencjonalne narzędzie edukacyjne, jakim są analogowe rzutniki. Z ich pomocą stworzono analogową diaporamę – obrazową opowieść o historii miasta Lublina.

Działania edukacyjno-artystyczne zrealizowane w Bramie Krakowskiej

W artykule ograniczymy się do opisania dwóch projektów edukacyjno-artystycznych, zrealizowanych w Muzeum Historii Miasta Lublina: „Diaporamy z Bramy" (październik–listopad 2015 roku, finansowany ze środków programu „Dzielnice Kultury") oraz „Czy Leszek Czarny miał kolorowe sny?" (wrzesień 2016 roku, finansowany ze środków programu „Bardzo Młoda Kultura: Młodzi Lubią Kulturę"). Pierwszy skierowany był do dzieci przedszkolnych i wczesnoszkolnych, drugi – do uczniów ostatnich klas szkoły podstawowej. Elementem wspólnym obydwu projektów było połączenie lekcji muzealnej z zajęciami artystycznymi. Warsztaty pod nazwą „Czy Leszek Czarny miał kolorowe sny?" adresowane były do dzieci starszych i oferowały ponadto zajęcia z zakresu edukacji medialnej, prowadzone przez badaczkę odbioru tekstów kultury Magdalenę Szubielską[4]. Poprzedzająca warsztaty lekcja muzealna, przygotowana przez pracownika Muzeum Lubelskiego kustosz Małgorzatę Surmacz, polegała na aktywnym zwiedzaniu ekspozycji muzealnej. W czasie oprowadzania uczestnikom spotkania zadawane były pytania i zagadki, a także proponowane zabawy związane z odwiedzanym miejscem (na przykład dzieci, stając ciasno w kręgu, tworzyły mur Bramy Krakowskiej, ochotnik zakładał koronę i wcielał się w rolę Leszka Czarnego). Pod-

[1] *W muzeum wszystko wolno*, red. A. Kiełczewska Warszawa 2016.

[2] A. Cabała, *Museums in educational activities for children*, [w:] *Zážitková pedagogika – zdroj inspirace v edukační praxi: kolektivní monografie*, red. M. Šauerová, V. Hošek, Praga 2015, s. 104–114.

[3] M. Jagodzińska, *Rozwój pamięci w dzieciństwie*, Gdańsk 2003.

[4] Magdalena Szubielska – doktor, adiunkt w Katedrze Psychologii Eksperymentalnej KUL. Ekspertka w dziedzinie edukacji medialnej – m.in. udział w Festiwalu Młodego Widza Ale Kino. Realizowała projekty badawcze we współpracy z Telewizją Polską SA. Łączy cechy badaczki-naukowca, edukatorki, animatorki kultury oraz artystki interdyscyplinarnej. Realizuje autorskie projekty z pogranicza teatru oraz sztuk wizualnych, a także angażuje się w inicjowane przez inne osoby działania artystyczne. Jest pomysłodawczynią, koordynatorką lub prowadzącą zajęcia warsztatowe w wielu projektach artystyczno-edukacyjnych.

Warsztaty z każdą grupą rozpoczynały się od oprowadzania po Muzeum Historii Miasta Lublina. Nie jest łatwo wspiąć się po tych wszystkich schodach, ale ciekawość sprawia, że przedszkolaki zdobywają kolejne piętra, by wysłuchiwać opowieści o dziejach ich rodzinnego miasta. Projekt „Diaporamy z Bramy" realizowany w ramach programu „Dzielnice Kultury", we współpracy z Warsztatami Kultury w Lublinie. Fot. Bartek Żurawski, 2015 rok

Taka wspinaczka pozwala też stracić nadmiar dziecięcej energii. Potem można już w skupieniu słuchać, jak przygotować pojedynczy obraz do pokazu i jak łączyć zdjęcia, by powstała efektowna całość. I zobaczyć przykładową projekcję o historii Lublina, przygotowaną przez artystę. Projekt „Diaporamy z Bramy" realizowany w ramach programu „Dzielnice Kultury", we współpracy z Warsztatami Kultury w Lublinie. Fot. Bartek Żurawski, 2015 rok

czas części artystycznej, opracowanej przez artystę wizualnego Radosława Bułtowicza[5], przedszkolaki i uczniowie zapoznawali się z techniką analogowej diaporamy i pod opieką prowadzącego warsztaty tworzyli własną diaporamę, która opowiadała dzieje Bramy Krakowskiej lub historię Leszka Czarnego. Uczestnicy zajęć opracowywali wizualne narracje, tworząc autorskie kadry, składające się na pokaz diaporamy. Starsi odbiorcy projektu mieli też szansę wypróbowania własnych sił w realizacji pokazu na żywo, z udziałem publiczności.

W tym miejscu warto wyjaśnić, czym jest analogowa diaporama i w jaki sposób się ją tworzy. Jest to, zdaniem pomysłodawcy projektu:

> [...] projekcja statycznych obrazów za pomocą przynajmniej dwóch rzutników analogowych – takich, które kiedyś były używane w szkołach i kościołach. Pokazom slajdów musi towarzyszyć ścieżka dźwiękowa. Z dopracowanego połączenia wyświetlanych na ekran obrazów z towarzyszącą muzyką powstaje spektakl plasujący się między filmem a fotografią[6].

Eksponując dwa pojedyncze kadry, które składają się w jeden obraz, a następnie przesłaniając je kolejno dłonią (w różnym tempie), zmieniając obrazy, przesuwając „ramki" w podajniku rzutnika i ponownie odsłaniając zasłonięte fragmenty, tworzymy złudzenie ruchu. Dzięki temu nieruchome obrazy zaczynają przypominać film animowany. Szczególnie fascynujące jest to, że cały proces odbywa się w sposób analogowy, a tajemnica ruchu obrazów tkwi w ruchu dłoni performera, artysty.

Bazą kadrów diaporam realizowanych w ramach omawianych w tym artykule projektów były archiwalne materiały wizualne zgromadzone w Muzeum Historii Miasta Lublina. Zostały one zreprodukowane cyfrowo, a następnie wydrukowane na przezroczystych foliach w formie pojedynczych kadrów. Dzieci pracowały zarówno na materiale fotograficznym, dokonując ingerencji artystycznej w kadry (kolorując je, wydrapując rysikami lub dorysowując flamastrami bohaterów i przedmioty, które obrazowały wymyślone przez nich narracje związane z wydarzeniami historycznymi), jak i na pustych, umieszczonych w ramkach foliach, wydrapując (w przypadku kadrów naświetlonych, to jest folii zaczernionych) lub zamalowując je (w przypadku folii transparentnych) według własnej inwencji.

Ważnym elementem każdego projektu były finałowe, publiczne pokazy przygotowanych diaporam. Miały one charakter tworzonego audiowizualnego działania performatywnego. W przypadku pokazu końcowego (ze starszą grupą) uczestnicy samodzielnie obsługiwali projekcję. Prezentacji publicznej towarzyszyły wielkie emocje. Do udziału w kulminacji warsztatów zaproszono muzyków. W przypadku pokazu finałowego „Diaporam z Bramy" oprawę dźwiękową zapewnili Łukasz „Senior Efebo" Szulc i Sylwia „Lasok" Wójcik. Do realizacji wieńczącej projekt „Czy Leszek Czarny miał kolorowe sny?" na żywo wystąpił Łukasz Szulc z dźwiękowym live actem.

Podsumowanie: próba ewaluacji

Zrealizowane w Muzeum Historii Miasta Lublina projekty edukacyjno-artystyczne, po pierwsze, miały przyczynić się do wzbogacenia wiedzy ich uczestników, zarówno w zakresie lokalnej historii, kompetencji medialnych, jak i kulturowych. Po drugie, realizując idee „patriotyzmu jutra"[7] poprzez angażujące grupę działania artystyczne, miały uświadomić dzieciom ich tożsamość jako mieszkańców Lublina, a także pomóc w odnalezieniu więzi ze społecznością lokalną i zrozumieniu kontekstu historycznego, w jakim się znajdują. Po trzecie, starano się o poszerzenie grona aktywnych odbiorców kultury o osoby i grupy, które z różnych względów do tej pory nie korzystały z oferty kulturalnej bądź korzystały z niej okazjonalnie. Czy te założenia udało się zrealizować? Co prawda nie prowadzono systematycznej ewaluacji projektów (na przykład w formie ankiet), ale obserwacje reakcji uczestników oraz ich komentarze wskazują na to, że projekty zakończyły się sukcesem.

[5] Radosław Bułtowicz – artysta wizualny (dyplom PWSFTviT w Łodzi). Pracuje zwłaszcza w przestrzeni pozagaleryjnej – często realizuje oprawy wizualne koncertów i różnorodne działania w przestrzeni miasta. Na co dzień jest nauczycielem fotografii i animatorem, ma duże doświadczenie w pracy z dziećmi i młodzieżą (w Lubelskiej Szkole Sztuki i Projektowania, a także w ramach warsztatów fotograficznych, filmowych, z tworzenia diaporam). Od 2010 roku jest związany z Bramą Krakowską, gdzie poczynając od happeningu pn. *Lublin żąda dostępu do morza* prezentuje swoje prace, m.in. podczas Nocy Kultury, Jarmarku Jagiellońskiego, w ramach projektu „Diaporamy z Bramy". Od 2016 roku współpracuje z Centrum Edukacji Obywatelskiej.

[6] R. Bułtowicz, *Uczta wizualna*, [w:] *Przepis na edukację kulturalną*, red. M. Dobiasz, Warszawa 2017 (wydanie online w przygotowaniu).

[7] „Patriotyzm jutra" to ogólnopolski program grantowy od 2008 roku organizowany przez Muzeum Historii Polski, który służy odkrywaniu, dokumentowaniu i upowszechnianiu wiedzy z zakresu historii Polski oraz wspiera inicjatywy angażujące społeczności w działania poświęcone pielęgnowaniu oraz promowaniu lokalnego dziedzictwa i kultury.

Widoczne było duże zaangażowanie i aktywność dzieci, zarówno podczas zwiedzania muzeum, jak i w czasie warsztatów artystycznych, a publiczny pokaz diaporamy uczestnicy traktowali jako wyróżnienie. Finał prac realizowany w przestrzeni muzeum spowodował, że przedszkolaki i uczniowie skupili się na zadaniu, uważnie śledząc wątki historyczne i przykładając się do wykonania obrazowych elementów diaporamy. W trakcie pokazu na żywo na twarzach dzieci było widać satysfakcję z dobrze wykonanej pracy – choć warto zaznaczyć, że sam proces tworzenia był dla nich równie pasjonujący. Po zakończeniu projektów wiele dzieci pytało, kiedy będą mogły ponownie odwiedzić Bramę Krakowską i wziąć udział w podobnych zajęciach.

Wydaje się, że działania edukacyjno-artystyczne łączące naukę z zabawą i twórczością mają szansę znaleźć wielu zainteresowanych młodych odbiorców. Dzięki nim dzieci zaczynają postrzegać muzea jako przestrzenie przyjazne, kryjące fascynujące przedmioty i ciekawe historie, miejsca, do których warto wracać i które można odkrywać po wielekroć.

BIBLIOGRAFIA

Bułtowicz R., *Uczta wizualna*, [w:] *Przepis na edukację kulturalną*, red. M. Dobiasz, Warszawa (w druku).

Cabała A., *Museums in educational activities for children*, [w:] *Zážitková pedagogika – zdrojinspirace v edukačnípraxi: kolektivnímonografie*, red. M. Šauerová, V. Hošek, Vysokáškolatělesnévýchovy a sportu PALESTRA, Praga 2015, s. 104–114.

Jagodzińska M., *Rozwój pamięci w dzieciństwie*, Gdańsk 2003.

Kiełczewska A. (red.), *W muzeum wszystko wolno*, Warszawa 2016.

Marcin Lachowski

Uniwersytet Warszawski, Muzeum Lubelskie w Lublinie

„Pankiewicz i po... Uwalnianie koloru". Wystawa w Muzeum Lubelskim, 16 lipca–2 października 2016 roku

Wystawa „Pankiewicz i po... Uwalnianie koloru" była hołdem złożonym wybitnemu artyście w 150. rocznicę jego urodzin w Lublinie. Ekspozycja prezentowała bogaty i zróżnicowany dorobek artysty z różnych okresów jego twórczości – od fascynacji symbolizmem, impresjonizmem, Cézanne'em i Bonnardem, aż po obrazy, które inaugurowały powstanie odmian i szkół polskiego koloryzmu. Jego twórczość została ukazana poprzez dialog z różnymi koncepcjami barwy i światła w polskiej sztuce okresu międzywojennego i współczesnej. Wystawa została podzielona na dwie zasadnicze części – pierwsza była skupiona wokół Józefa Pankiewicza i artystów związanych z Komitetem Paryskim (Józef Czapski, Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybisowa, Piotr Potworowski, Artur Nacht-Samborski, Zygmunt Waliszewski), w drugiej zaś pokazano zróżnicowane modele recepcji koloryzmu w powojennej sztuce polskiej. Ekspozycja łączyła zatem różne formuły twórczości artystycznej zakorzenione w lekcji koloru i malarskich jakości. Znajdowały się na niej dzieła bezpośrednich sukcesorów malarstwa kolorystycznego, związanych przede wszystkim z pracownią Jana Cybisa w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a także artystów współczesnych wykorzystujących barwę i światło jako podstawowe środki kompozycji i ekspresji obrazów oraz instalacji przestrzennych. Zainicjowana podróżami Pankiewicza działalność Komitetu Paryskiego okazała się nurtem silnie oddziałującym na malarstwo polskie, zarówno przed 1939 rokiem, jak i po II wojnie światowej, przyczyniając się do utrwalenia zmysłowej wrażliwości tak artystów, jak odbiorców. Intensywność oddziaływania kierunku spowodowała w efekcie na naszym gruncie dominację sensualnego odbioru sztuki. W konsekwencji kapizm, a szerzej koloryzm, jawi się jako najtrwalsza estetyka i szkoła zmysłowej wrażliwości w polskim malarstwie XX wieku i znajduje kontynuację w sztuce współczesnej. Wystawa pokazywała rolę koloru w kulturze polskiej, ale i możliwości rozszerzenia języka malarstwa w konfrontacji z abstrakcją, awangardą oraz dzisiejszymi eksperymentami wizualnymi. Wśród kontynuatorów, często w sposób przewrotny odnoszących się do koloryzmu i pośrednio do Pankiewicza, zostali pokazani: Roman Artymowski, Tomasz Ciecierski, Jan Chwałczyk, Tadeusz Dominik, Mirosław Filonik, Jarosław Fliciński, Stefan Gierowski, Józef Hałas, Karolina Hałatek, Jacek Sempoliński, Sebastian Skoczylas, Kajetan Sosnowski, Leon Tarasewicz, Zbigniew Tymoszewski, Tomasz Zawadzki. Wystawa obejmowała zatem trzy zasadnicze nurty recepcji koloryzmu – związany z ideą abstrakcji i autonomii malarskiej, ideą awangardy oraz krytyki obrazu, wreszcie postmodernistycznym, poszerzonym i intermedialnym obrazem. Wspólne tym działaniom jest lokowanie praktyki malarskiej wobec kultury europejskiej i uniwersalnych jakości artystycznych w duchu Pankiewicza. Jednocześnie wystawa nakreśliła moc nurtu myślenia o kolorze w powojennej kulturze polskiej, która warunkowała dialog i kontestację tej tradycji w kolejnych dekadach drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku.

Wystawie towarzyszył katalog zawierający teksty badaczy twórczości Pankiewicza, ujmujących ją w różnych aspektach: biografii, wpływu na kształtowanie zjawiska polskiego koloryzmu, a także spuścizny kolorystycznej w sztuce współczesnej.

Wystawa „Pankiewicz i po... Uwalnianie koloru". Fragment realizacji Jarosława Flicińskiego *Another No Answer / Kolejny brak odpowiedzi*.
Fot. Emilia Kaczanowska