

JUSTYNA BALISZ-SCHMELZ  
Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki

## „EWOKUJĄ MONSTRA ROZKŁADU”. OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA MŁODEJ PLASTYKI „PRZECIWI WOJNIE – PRZECIWI FASYZMOWI” W ŚWIETLE „NIEMIECKO-NIEMIECKIEGO” SPORU O EKSPRESJONIZM

W poniższym artykule pragnę przyjrzeć się historyczno-artystycznej i artystycznokrytycznej recepcji prac pokazywanych na kontrowersyjnej, a zarazem obrosłej licznymi mitami w polskiej historii sztuki wystawie, znanej pod potoczną nazwą „Arsenału”<sup>1</sup>, w oparciu o analizę silnie eksponowanego w poświęconym mu piśmiennictwie wątku ekspresjonistycznego.

Ekspresjonizm rozpatrywać będę przy tym w zawężonej perspektywie niemieckocentrycznej, a zatem w kategoriach pewnego zdeterminowanego kulturowo i narodowo idiomu artystycznego. Mimo że ekspresjonizm nie jest rzecz jasna zjawiskiem immanentnie związanym z niemieckością, czy szerzej „nordyckością”<sup>2</sup>, to właśnie

w powojennych Niemczech stał się on kartą przetargową w rozgrywkach kulturalno-politycznych i przedmiotem rozlicznych dyskusji, podczas których próbowano wpasować go w ideologiczne ramy i przechwycić wybiórczo dla partykularnych celów skonfliktowanej, zimnowojennej polityki kulturalnej. Te specyficzne uwarunkowania historyczne i polityczne sprawiają, iż spory wokół ekspresjonizmu (a zwłaszcza ekspresyjnej figuracji) w Niemczech skupiają w sobie jak w soczewce kryzys reprezentacji, w jakim znalazły się po wojnie sztuki wizualne. Jak zauważa Hans Belting, polemiki te miały znacznie głębszy od czysto plastycznego wymiar – stanowiły istotny element szerszego namysłu nad współczesną *condition humaine*: możliwością i formą odrodzenia się kultury oraz idei humanizmu po barbarzyństwie II wojny światowej<sup>3</sup>.

Nie jest moim celem absolutyzowanie przyjętej przeze mnie optyki, a jedynie horyzontalna analiza pokrewnych zjawisk, przez co pragnę naświetlić pomijany dotąd w badaniach aspekt związany ze specyfiką i trudnościami, jakie napotykała recepcja ekspresjonistycznej poetyki po 1945 r., szczególnie wówczas, gdy posłużyć miała ona do wyrażenia doświadczenia wojny. Działo się tak zwłaszcza w sąsiadujących z Polską Niemczech, gdzie środowiska twórcze stanęły po wojnie w obliczu konieczności radykalnej rewizji i przemyślenia na nowo własnego dziedzictwa kulturowego, do którego istotnych komponentów zaliczano między innymi wrażliwość ekspresjonistyczną. Wskazanie istnienia paraleli między sporami toczącymi

<sup>1</sup> Wystawa w Arsenale istotna była w dwojnasób: za sprawą zastosowanych przez artystów rozwiązań formalnych, budzących wśród krytyków wiele kontradykcyjnych opinii, a także z racji tego, że stanowiła ona impuls do rozlicznych polemik, które rozgorzały już w czasie jej trwania, a obecne są również w opracowaniach późniejszych. W tych drugich autorzy starają się rozpoznać znaczenie (bądź to znaczenie umniejszyć) wystąpienia artystów w 1955 r., usytuować je na osi rozwoju sztuki w Polsce po 1945 r. oraz dokonać jego oceny moralnej, historycznej i artystycznej. Zob. m.in.: W. WŁODARCZYK, „Nowoczesność” i jej granice, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 23; M. PORĘBSKI, *Dziś to znaczy kiedy?*, [w:] *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 2001*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 13; I. LUBA, *Rok 1955*, Warszawa 2005.

<sup>2</sup> D.E. GORDON, *On the Origin of the Word 'Expressionism'*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 29, 1966, s. 368–385.

<sup>3</sup> H. BELTING, *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln 1999, s. 184–185.



się ówczesnie w Niemczech<sup>4</sup>, a tymi sprowokowanymi wystąpieniem polskich „arsenałowców”, pozwala spojrzeć na te drugie w kontekście porównawczym.

Do takich porównań skłania również, mające charakter imperatywu moralnego odnoszącego się do pamięci wojny, acz silnie zideologizowane motto wystawy w Arsenale: „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”. Ten horyzont historyczny jest niezwykle istotny dla przyjętej perspektywy, albowiem spory o ekspresjonizm nabrały po II wojnie ciężkości i sprzężone były nierozłącznie z pytaniem o możliwość i stosowność reprezentacji zarówno jej samej, jak i jej tragicznych następstw.

Jakub Dąbrowski, podsumowując głosy krytyków w ówczesnej prasie, nie tylko wskazuje na ekspresjonizm jako stylistyczną klamrę spinającą znaczną część wystawianych w Arsenale prac, lecz sugeruje również, że była to stylistyka umożliwiająca artystom przełożenie osobistych wojennych doświadczeń na język sztuki:

Szczególnie akcentowanym przez ówczesną krytykę nurtem, który miał charakteryzować bunt malarzy „Arsenału” [...] był nurt ekspresjonistyczno-egzystencjalny. Wiadomo, że już na początku lat pięćdziesiątych u Marka Oberländera (pomysłodawcy i głównego animatora ekspozycji) oraz najbliższej z nim związanych artystów z kręgu warszawskiej ASP występowały inklinacje do ekspresyjnej, czy może raczej post-ekspresjonistycznej formy: [...] forma ta relatywnie dobrze pasowała do wyrażenia traumatycznych wojennych przeżyć, które nazwały ówczesne pokolenia<sup>5</sup>.

Rekonstruuując źródła inspiracji, którymi posilkowali się bądź mogli się posilkować wystawiający w Arsenale artyści i które skłoniły ich do zwrócenia się ku owemu „ekspresyjnemu egzystencjalizmowi”, badacze wskazują przede wszystkim na współczesne meksykańskie malarstwo i grafikę, twórczość van Gogha, Picassa, Renato Guttuso, André Fougerona, a także na rodzime impulsy płynące między innymi z przesyconej tragizmem twórczości przedwcześnie zmarłego w 1953 r. Waldemara Cwennarskiego<sup>6</sup>. Pojawiają się

zatem głównie odniesienia do (operując ówczesnym żargonem) „postępowej” sztuki Włoch, Meksyku bądź Francji. O Niemczech – „ojczyźnie” ekspresjonizmu, których wschodnia część należała wówczas do „bratnich państw socjalistycznych” – tak ówczesni krytycy (poza zdawkowymi wzmiankami), jak i badacze współcześni milczą.

## GENEZA „ARSENAŁU”

Wystawę w Arsenale pokazano podczas propagandowego V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń<sup>7</sup>, odbywającego się w Warszawie od 31 lipca do 15 sierpnia 1955 r., a zatem w dwa lata po śmierci Stalina i w dziesiątą rocznicę zakończenia II wojny światowej. Te dwa wydarzenia silnie zdeterminowały jego ideologiczną i ideową wymowę. Festiwal pomyślany został jako narzędzie kontrolowanej<sup>8</sup> odwilży<sup>9</sup>, co oznacza, że wpisywał się on w strategię polityczną mającą na celu pozyskiwanie poparcia dla władzy. W tym wypadku chodziło o dostarczenie widomych dowodów na otwarcie się państw bloku wschodniego na Zachód poprzez stworzenie platformy dla komunikacji międzykulturowej. Miał on również na celu ukazanie z jak najlepszej strony zdobywszy realnego socjalizmu, z „walką o pokój” na czele. W rolę najważniejszego uczestnika i zarazem obserwatora Festiwalu miała wcielić się młodzież, która licznie napłynęła do Warszawy niemal ze wszystkich zakątków świata<sup>10</sup>.

*artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005, s. 130–131; P. BERNATOWICZ, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków 2006, s. 200–207; K. MURAWSKA-MUTHESIUS, *Remapping Socialist Realism: Renato Guttuso in Poland*, [w:] *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe [1945–1989]*, red. J. Bazin, P. Piotrowski, Budapest–New York 2016, s. 139–150; eadem, *How the West Corroborated Socialist Realism in the East: Fougeron, Taslitzky and Picasso in Warsaw*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 65, 2003, nr 2, s. 303–329.

<sup>7</sup> Informacje o Festiwalu zaczerpnęłam z książki Andrzeja Krzywickiego (*Poststalinowski karnawał radości. V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń*, Warszawa 1955. *Przygotowania, przebieg, znaczenie*, Warszawa 2009).

<sup>8</sup> „Odwilż” nie powiększała swobód, była inną formą manipulacji, tworzyła inny rodzaj wykorzystania i zniewolenia. «Liberalizacja» i «odwilż» stosowane były przecież tylko do sfery kultury a nie rzeczywistego i bezwzględного sprawowania władzy stalinowskiej”. Zob. W. WŁODARCZYK, *Po co był socrealizm?*, [w:] *Doświadczenie i dziedzictwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. J. Goszczyńska, J. Królak, R. Kulmiński, Warszawa 2011, s. 53.

<sup>9</sup> O schematyczności periodyzacji tzw. odwilży w sztuce polskiej zob. P. PIOTROWSKI, „Odwilż”, [w:] *Odwilż. Sztuka ok. 1956*, katalog wystawy, Poznań 1996, s. 14–15.

<sup>10</sup> Ważnym elementem Festiwalu była jego oprawa plastyczna, w którą „opakowano” miasto, aby podkreślić dodatkowo odświętny nastrój wydarzenia. Uczestnicy wspominają o karnawałowym, radosnym charakterze imprezy odbywającej się w scenografii

<sup>4</sup> Z racji bliskości ideologicznej – głównie Niemiec Wschodnich, lecz należy pamiętać, że polityki kulturalne obu państw niemieckich wzajemnie się warunkowały i stanowiły element walki ideologicznej, przez co nie sposób rozpatrywać ich oddzielnie.

<sup>5</sup> J. DĄBROWSKI, *Recepcje Arsenalu, czyli co recypowali „arsenałowcy”?*, [w:] „Recepcja Arsenalu”. *Symposium naukowe z okazji 60. rocznicy Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale*, Gorzów Wielkopolski 2015, s. 31.

<sup>6</sup> Wystawa współczesnej sztuki meksykańskiej otwarta została w Zachęcie 19 II 1955 r. Fascynatem tej sztuki był zwłaszcza Marek Oberländer. Zjawisko adaptacji sztuki van Gogha Piotr Juszkiewicz odnosił m.in. do warszawskich wystaw okręgowych z 1953 r. oraz IV Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki. Obraz Picassa *Masakra w Korei* można było oglądać w Warszawie wiosną 1952 r. w ramach „Wystawy współczesnej plastyki francuskiej”. Renato Guttuso z kolei miał wystawę w Zachęcie w 1954 r. Zob. J. DĄBROWSKI, *Recepcje Arsenalu*, s. 31–41 (jak w przyp. 5), P. JUSZKIEWICZ, *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w Nic”. Polska krytyka*

Idea towarzyszącej Festiwalowi wystawy, którą otwarto 21 lipca 1955 r. w klubie „Zachęta” w warszawskim Arsenale przy ulicy Długiej 52, była zrazu inicjatywą prywatną i narodziła się w kręgu młodych warszawskich twórców podczas spotkania towarzyskiego<sup>11</sup>, w którym uczestniczyli: krytyczka sztuki Elżbieta Grabska, historyk sztuki Aleksander Wallis oraz malarze: Marek Oberländer, Jan Dziędziora i Jacek Sienicki<sup>12</sup>. Dojrzała ona jednak prawdopodobnie już od końca lat 40., a na jej ostateczny kształt wpłynęły rozmaite czynniki wynikające z biograficznego doświadczenia, uwarunkowań środowiskowych, artystycznych fascynacji, ale także pierwszych rozczarowań młodych artystów: nadającym wówczas ton stołecznej Akademii oraz Ogólnopolskim Wystawom Plastyki estetyzującym koloryzmem, a także doktrynalnym

z pstrokatek lampionów, kokardek i bombek. Na oddanym do użytku latem tego samego roku Pałacu Kultury i Nauki powiewały flagi 116 państw biorących udział w Festiwalu. Co znamienne, zadanie wykonania jego wizualnej wizytówki – monumentalnej dekoracji w przestrzeni miejskiej – powierzono młodym plastynom: Henrykowi Tomaszewskiemu i Wojciechowi Fangorowi. Miało to potwierdzać poparcie władz dla nowych, wykraczających poza doktrynę realizmu socjalistycznego form wyrazu plastycznego. Henryk Tomaszewski kierował pierwszą w Polsce pracownią plakatu, powołaną w 1952 r. na stołecznej ASP. Wymienieni artyści zrealizowali między innymi czterystumetrowy, nawiązujący do konstruktywizmu, uproszczony w formie fryz na ulicy Marszałkowskiej. Jeden z jego współautorów – Wojciech Fangor – wyznaczony został ponadto na przewodniczącego komisji kwalifikacyjnej Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki, zob. A. ROTTENBERG, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, s. 49.

<sup>11</sup> Zmiany w polityce kulturalnej Polski wpisują się w ogólnie sterowany proces, będący w znacznej mierze funkcją wydarzeń w Moskwie. Zainicjowane zostały już na przełomie 1951/1952 dyskusją o „schematyzmie”, której zwieńczeniem była narada z udziałem kilkuset artystów oraz przedstawicieli władz w gmachu Rady Państwa w październiku 1951 r. W 1954 r. rozpoczęły się czystki w aparacie bezpieczeństwa, więźniowie polityczni wychodzili na wolność i powstały pierwsze teatry studenckie. Początkiem walki z tzw. wypaczeniami biurokratycznymi realizmu socjalistycznego była XI Sesja Kultury i Sztuki odbywająca się w połowie kwietnia 1954 r. To od tego momentu zaczęto stopniowo odchodzić od socrealizmu w kulturze. Od stycznia 1955 r. krystalizował się pomysł na wystawę w Arsenale.

<sup>12</sup> A. MATYŃIA, *Krajobraz przed Arsenalem*, „Art&Business”, 7–8, 2005, s. 15. „Szukający możliwości otwarcia wystawy młodych – Oberländer, Jan Dziędziora, Jacek Sienicki oraz historycy sztuki Elżbieta Grabska i Aleksander Wallis [...] dowiadują się, że jest pewna szczególna szansa: latem 1955 ma się odbyć w Warszawie Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów, wystarczy więc włączyć się do tej imprezy, by znalazły się środki. Przyszły «Arsenal» powiązał się organizacyjnie z Festiwalem”. Za: A. OSEKA, *Dramat „Arsenal”*, „Gazeta Wyborcza”, 5 II 1992, s. 17.

socrealizmem<sup>13</sup>. Młodym zależało na zaprezentowaniu głęboko osobistych wypowiedzi twórców z różnych środowisk, których łączyłyby podobna wrażliwość, światopogląd i wynikająca z nich odrębność postawy artystycznej.

Władze podchwyciły tę prywatną inicjatywę w przeświadczeniu, że stworzy ona znakomitą okazję do zamianowania nowego, odwilżowego kursu rządu oznaczającego w sztuce rozluźnienie gorsetu skonwencjonalizowanego realizmu socjalistycznego<sup>14</sup>. Ponadto hasło, pod jakim miała się odbyć wystawa: „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, znakomicie zgadzało się nie tylko z założeniami samego Festiwalu, lecz nade wszystko z polityką rządu i propagowanym przez niego antyfaszystowskim etosem. W artykule wyznaczającym ideologiczne zreby planowanej wystawy, pomieszczonym na łamach partyjnego tygodnika „Przegląd Kulturalny” w kilka miesięcy przed jej otwarciem, czytamy: „Festiwalowa Wystawa Młodej Plastyki ma już w swym założeniu charakter polityczny, który zakreśla hasło: Przeciw wojnie. Przeciw faszyzmowi”<sup>15</sup>. Żarliwym orędownikiem takiej koncepcji wystawy był jeden z najciekawszych pokazywanych na niej artystów (a zarazem zwycięzca pierwszej nagrody, którą otrzymał za obraz *Getto*) Izaak Celnikier<sup>16</sup>.

Początkowy entuzjazm przedstawicieli władz ostudziło jednak raptem to, co zobaczyli w Arsenale. Zaprezentowane obrazy w żaden bowiem sposób nie spełniły

<sup>13</sup> Wystawę w „Arsenale” poprzedziły dwie próby połączenia tematyki (anty)wojennej z „brudną”, typową dla późniejszych „arsenałowców” stylistyką. Obie zakończyły się obopólnym zawodem pomysłodawców i artystów. Pierwszą z nich była, zainicjowana przez władze jako pierwsza prezentacja sztuki socrealistycznej, wystawa „Młodzież walczy o pokój” (październik – listopad 1950), w której uczestniczyli m.in. Jan Lebenstein, Jacek Sienicki i Marek Oberländer. Ten ostatni artysta otrzymał ponadto w 1952 r. zlecenie zorganizowania w Nowym Jorku wystawy upamiętniającej dziesięciolecie powstania w getcie warszawskim. Do wystawy tej ostatecznie nie doszło, gdyż strona amerykańska uznała wyselekcjonowane obrazy za zbyt drastyczne i przez to rozmijające się z prawdą historyczną (sic!). Zob. W. WŁODARCZYK, „Arsenal” i Kazimierz, [w:] *Do „Arsenal” przez Kazimierz*, red. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2004, s. 19–23.

<sup>14</sup> Organizatorami wystawy były instytucje takie jak: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Związek Polskich Artystów Plastyków, Polski Komitet Organizacyjny V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, pod kontrolą Wydziału Kultury KC PZPR.

<sup>15</sup> M. BĄBLEWSKA, *W pracowni przed Festiwalem*, „Przegląd Kulturalny”, 1955, nr 4, s. 10.

<sup>16</sup> M. ZENOWICZ, *Narada Młodych Plastyków*, ibidem, s. 5. Tę nadmierną ideologiczną żarliwość nieraz mu wypominano. Zrażony ideologicznym podejściem Celnikiera Jan Lebenstein zrezygnował z bezpośredniego zaangażowania w przygotowania do wystawy, stało się ono także przyczyną konfliktu z Markiem Oberländerem. Na temat nagrodzonego obrazu *Getto* zob. M. LACHOWSKI, *Getto w obrazach Marka Oberländera i Izaaka Celnikiera*, „Ikonotheka”, 20, 2007, s. 37–50.



ich oczekiwań, wprowadzając problematyczny dysonans w radosnym unisono ludycznego, skrzęcego się feerią barw Festiwalu. Głosy krytyczne pojawiły się zresztą nie tylko po stronie czynników oficjalnych. Jedną z przyczyn sporów była, stanowiąca znaczne *novum* na tle ówczesnej produkcji artystycznej w Polsce, zgrzebna, ignorująca umiejętności warsztatowe, lecz wpływająca prosto z trzewi stylistyka pokazywanych prac, wykazująca znaczne pokrewieństwo z ekspresjonizmem. Jeden z uczestników wystawy – Przemysław Brykalski – wyraził *ex post* przekonanie, iż „Arsenal” został celowo zmanipulowany przez kolegów hołdujących ekspresjonizmowi<sup>17</sup>. Choć w żaden sposób nie doprecyzowywano tego pojęcia, dla wielu krytyków to właśnie ekspresjonizm wydawał się najwłaściwszym terminem, pomagającym w opisie stylistyki „arsenałowych” prac. Katarzyna Grabowska słusznie zauważa, iż ów – jak go określa – „typ ekspresjonizmu” „mógł powstać tylko w określonym miejscu i czasie”<sup>18</sup>. To trafne rozpoznanie należałoby uzupełnić adnotacją, że tylko w określonym miejscu i czasie spotkać mógł się z aż tak niejednoznaczny przyjęciem.

## EKSPRESJONISTYCZNA POTWORNÓŚĆ

„To jest wystawa o wojnie, o koszmarach, o rozkładających się trupach, o zgniliźnie, o chorobach” – utyskiwała na łamach ówczesnej prasy Joanna Olkiewicz, zarzucając twórcom epatowanie nastrojem beznadziei i nihilizmu<sup>19</sup>. W istocie – zaprezentowane w Arsenale prace ostentacyjnie odmawiały widzowi dostarczenia przyjemności wzrokowej, były odarte z łatwego piękna, a co za tym idzie – niełatwe w odbiorze. Ich formie odpowiadała treść: dominowały przygnębiające, napawające poczuciem wyobcowania i smutku przedstawienia – „biedne” martwe natury, melancholijne portrety i opustoszałe pejzaże. W kontrze do Olkiewicz, Jacek Sienicki odnajdował w tym drastycznym nieraz antyestetyzmie wezwanie do tego „aby ktoś w tej okrutnej epoce odnalazł piękno w brzydocie”<sup>20</sup>.

Już we *Wstępie* do katalogu wystawy Andrzej Jakimowicz, słusznie antycypując ataki ze strony władz i krytyków, przyznawał: „Dość wiele jest na wystawie dzieł, które nie będą uznane za piękne, za ładne. Nie trzeba tego ich autorom mieć za złe, lub szukać przyczyny w niedostatecznie opanowanych umiejętnościach artystycznych”<sup>21</sup>.

Jakimowicz stara się dalej usilnie wpisać te prace w pozytywny program socjalizmu, stosując rozmaite interpretacyjne i retoryczne wybiegi, które miałyby przekonać krytyków o być może nieoczywistym, acz bez wątplenia silnie emanującym z obrazów optymizmie. Brzydota bądź ogólniej – odmieniany przez wszystkie przypadki „brak piękna” – była zresztą jedną z najczęściej występujących kategorii estetycznych, którymi posiłkowali się opisujący „arsenałowe” prace. Zastanawia tu ów mantrowany przez krytyków i mocno konotowany z istotą samej ekspresjonistycznej wrażliwości motyw brzydoty oraz specyfika idiolektu, którym starano się przeważnie ową brzydotę ekspresjonistycznej proweniencji zdyskredytować<sup>22</sup>.

Szczególnie mocno na tle tych mglistych skojarzeń z niedookreślonym pojęciowo ekspresjonizmem wybrzmiał głos włoskiego artysty i krytyka Paola Ricciego<sup>23</sup>. Ricci należał do Włoskiej Partii Komunistycznej<sup>24</sup>, co zrodziło przypuszczenia, że został on wyekspediowany do Polski na polecenie władz, niemniej to on jako jedyny w zasadzie krytyk piszący o „Arsenale”, przypominał (nawet jeśli zdawkowo) nie tylko o niemieckim nacechowaniu ekspresjonizmu, lecz także o narosłych wokół niego od lat 30. XX w. (i nadal wówczas aktualnych) dyskusjach natury etyczno-ideologicznej, a także narodowej. Włoch również skupił się na krytyce ekspresjonizmu, ale wzmocnił argumentację, bezpardonowo odwołując się do niedalekiej przeszłości: „Czyż możliwe, żeby nikt nie przypomniał, że ekspresjonizm stanowił wyraz niepokoju narodu niemieckiego i w pewnym sensie przygotował hitleryzm?” – zapytywał z oburzeniem. Zarzucił on ponadto polskim artystom, że miast sięgać po rodzime wzorce, odwołują się do tradycji sztuki zachodniej, co więcej – o zgrozo – niemieckiej: „malarstwo i sztuka ekspresjonistyczna była manifestacją ducha niemieckiego i wyrażała rozpacz kraju, któremu zabrakło ufności i nadziei. To nie

<sup>17</sup> Za: J.A. ZIELIŃSKI, *Etos arsenalowy*, [w:] „Arsenal” 1955. *Przełom, epizod, kontynuacja. Malarstwo, grafika, rzeźba*, katalog wystawy, red. J. Szeligowska-Farquhar, J.A. Zieliński, Katowice 2010, s. 18.

<sup>18</sup> K. GRABOWSKA, *50 lat minęło*, „Art&Business”, 7–8, 2005, s. 24.

<sup>19</sup> J. OLKIEWICZ, *Wystawa upiórów i nadziei*, „Dziś i Jutro”, 1955, nr 32.

<sup>20</sup> Za: J.A. ZIELIŃSKI, *Etos arsenalowy*, s. 23 (jak w przyp. 17).

<sup>21</sup> A. JAKIMOWICZ, *Wstęp*, [w:] *Ogólnopolska wystawa młodej plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, zorganizowana z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Malarstwo, rzeźba, grafika*, katalog wystawy, Warszawa 1955, s. 9–10.

<sup>22</sup> 19 II 1955 r. otwarto w Zachęcie wystawę sztuki rewolucji meksykańskiej, a w marcu na łamach „Przeglądu Kulturalnego” zamieszczono obszerny esej autorstwa Ignacio Marques Rodllea przybliżający fenomen tej zaangażowanej, acz niezwykle innowacyjnej formalnie twórczości zatytułowany *Sztuka rewolucji meksykańskiej*. Za niesztampowe rozwiązania formalne (które idą w parze z ideologiczną wiernością autorów) chwalił artystów meksykańskich Janusz Bogucki. Bogucki podkreślał współczesność i aktualność podejmowanych przez artystów tematów oraz wywierającą znaczne wrażenie „ekspresję figur” (nazwaną dalej „realistyczną deformacją”), z małym, acz istotnym zastrzeżeniem: o wielkości tej sztuki poświadcza to, że ekspresja ta wolna jest od „brzydoty i mizerabilizmu”. J. BOGUCKI, *Morał meksykański No 2*, „Przegląd Kulturalny”, 1955, nr 9, s. 10.

<sup>23</sup> Ricci w latach 1926–1933 namalował serię obrazów przypominających niemiecki ekspresjonizm. Zob. <http://patrimonio.archivodistatonapoli.it/asna-web/scheda/persona/000000394/Ricci-Paolo-artista-critico-darte-e-di-teatro-politico-Barletta-1908-Napoli-1986-.html#n> [dostęp: 7.02.2018].

<sup>24</sup> Ibidem.

do wiary, że dzisiaj w kraju, którego naród buduje socjalizm, ewokuje się monstra rozkładu<sup>25</sup> – dodawał.

Przytaczający po latach te słowa Andrzej Matynia komentuje, że Ricci w swojej recenzji „zupełnie płące argumenty<sup>26</sup>, podobnego zdania jest również współczesna badaczka Izabela Kowalczyk, która określa jego wypowiedź mianem wręcz „kuriozalnej<sup>27</sup>”. Warto jednak sięgnąć głębiej, aby zrozumieć argumentację Ricciego i spróbować zrekonstruować jej źródła. Obie przywołane powyżej oceny, tak jednoznacznie wartościujące osąd włoskiego krytyka, choć w pewnej mierze uzasadnione, zdają się jednakowoż zupełnie ignorować historię recepcji ekspresjonizmu w jego „rodzimej”, niemieckiej redakcji.

Dość przywołać w tym miejscu Maike Steinkamp, badaczkę powojennych losów dzieł należących do tego nurtu, która dowodzi, iż niemiecki ekspresjonizm, jak żaden inny kierunek artystyczny ostatniego stulecia, był bezustannie – czy to przez krytykę, muzea czy wreszcie przez organy państwowe – zawłaszczany i interpretowany ideologicznie<sup>28</sup>. *Casus* „Arsenału” potwierdza tylko tę tezę, poszerzając granice jej relewancji geopolitycznej.

Z negatywną oceną autorstwa Ricciego zgadzał się *en gros* na łamach „Przeglądu Kulturalnego” poeta Julian Przyboś<sup>29</sup>. Zarzucany artystom w pozostałych recenzjach brak koloru i światła tłumaczy on ponadto tym, że twórcy, należący do pokolenia dorastającego podczas wojny, nie mieli możliwości obcowania z oryginałami i uczyli się siłą rzeczy sztuki współczesnej z reprodukcji, toteż ich twórczość nie mogła wyjść poza „płytkie naśladownictwo awangardy nowoczesnego malarstwa<sup>30</sup>”. Prócz niedolnego kalkowania obcych wzorców, Przyboś określa „arsenałowe” malarstwo jako „prowincjonalne” oraz „ekspresjonistyczne”. Ten drugi przymiotnik nacechowany jest negatywnie w stopniu szczególnym, dalej bowiem czytamy: „[ż]e zaś na Wystawie Młodych nie ma tematyki współczesnej, a dominuje ekspresjonistyczna potworność [...]”<sup>31</sup>. Przyboś również łączy tu ekspresjonizm ze sztuką pływającą się w „potworności” (synonimicznym określeniem jest dla niego „szpetota”), zarówno na poziomie formalnym, jak i tematycznym. Poeta podsumowuje swój nieprzychylny osąd streszczając estety-

kę „arsenałowych” prac w formule: „potworne sceny potwornie namalowane”. Ciekawa jest dalsza argumentacja Przybosia. Wyraża on mianowicie przekonanie, iż wystarczyłby zabieg semantyczny, polegający na odwróceniu znaków w tytule wystawy z „Przeciw wojnie – przeciw faszystom” na „Za pokojem – za socjalizmem”, aby artyści zeszli z drogi potworności na drogę piękna, nie porzucając przy tym trudnych i bolesnych tematów. Przyboś *nolens volens* stwierdza tym samym, że tematy takie jak wojna i faszyzm skłaniają do przemawiania językiem owej zdewaluowanej przez niego „ekspresyjnej potworności”.

Semantyka Przybosia jest niepokojąca, jeśli przypomnimy sobie, że podobnym „językiem nienawiści” w odniesieniu do sztuki „zdegenerowanej” (w tym ekspresjonistów międzywojennych) posługiwali się naziści. Drażliwy problem tych niebezpiecznych podobieństw podnoszony był zresztą swego czasu przez środowiska twórcze w Niemczech Wschodnich, gdyż tam uwrażliwienie na nie było większe i wydawały się tym bardziej niestosowne<sup>32</sup>.

Aby jednak lepiej zrozumieć ambiwalencję ekspresjonizmu, a także argumentację włoskiego krytyka, należy najpierw pokrótce zrekonstruować genezę „zawłaszczanej i interpretacji” tego nurtu w samych Niemczech.

## DEMON EKSPRESJONIZMU

Przyjmuje się, że pierwszą publikacją ugruntowującą postrzeżenie ekspresjonizmu jako stylu rdzennie niemieckiego (bądź szerzej: nordyckiego) była wydana w 1914 r. książka Paula Fechtera zatytułowana lapidarnie *Der Expressionismus*<sup>33</sup>. Fechter opiera się w niej na ustaleniach Wilhelma Worringera i dostrzega w ekspresjonizmie szczytowy etap rozwoju niemieckiej sztuki, która odnajduje swoje źródła w gotyku (nieprzypadkowo na okładce książki pojawia się drzeworyt *Illustration eines Heiligen* Maxa Pechsteina, jednego z członków Die Brücke)<sup>34</sup>. Udowodnienie niemieckości ekspresjonizmu wiązało się z koniecznością zdefiniowania czym owa, wyrażająca się w ekspresjonistycznej wrażliwości „niemieckość”, miałyby być. Fechter wylicza następujące, rzekomo właściwe niemieckiej psychce, predyspozycje: antyintelektualizm,

<sup>25</sup> A. MATYNIA, *Krajobraz przed Arsenalem*, s. 16–17 (jak w przyp. 12).

<sup>26</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>27</sup> I. KOWALCZYK, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010, s. 453, przyp. 115.

<sup>28</sup> M. STEINKAMP, *Das unerwünschte Erbe: Die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR*, Berlin 2008. Por. Ch. SAEHRENDT, „Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung: expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im „Dritten Reich“ und im Kalten Krieg, Stuttgart 2005.

<sup>29</sup> J. PRZYBOŚ, *O młode malarstwo. Dyskusja o Młodej Plastyce*, „Przegląd Kulturalny”, 4, 1955, nr 37, s. 9.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR: Zäsuren einer gescheiterten Republik*, Köln 2005, s. 37.

<sup>33</sup> D.E. GORDON, *On the Origin of the Word 'Expressionism'* (jak w przyp. 2). Jak czytamy u Gordona, o ile ekspresjonizm, będący pierwotnie stosunkowo niedookreślonym terminem o etymologii francuskiej, oznaczał wyrażanie własnego „ja”, o tyle po zawłaszczeniu i dookreśleniu pojęciowym przez Fechtera oraz uczynienia z niego stylu o „proweniencji gotyckiej” zaczął być łączony ze sposobem na wyrażenie emocji (niem. *Eindruck versus Ausdruck*). Ibidem, s. 376–380.

<sup>34</sup> K. LANG, *Der Expressionismus und die beiden deutschen Staaten*, [w:] *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, katalog wystawy, red. S. Eckmann, S. Barron, Köln 2009, s. 85–100, zwłaszcza s. 87.

emocjonalność, uduchowienie i skłonności metafizyczne. Jest to zatem pewien zespół cech, który Thomas Mann określać będzie mianem niemieckiej *Innerlichkeit* – stanowiącej zarazem najcenniejszy wkład Niemiec w kulturę Zachodu, jak i źródło fatalnej, niemieckiej „demoniczności”<sup>35</sup>. Inną cechą „niemieckiego stylu” jest, w przeświadczeniu Fechtera, jego programowa „brzydota”.

Pierwsze wydanie książki Fechtera ukazało się w przededniu wybuchu Wielkiej Wojny, która, podążając za wykładnią Modrisa Ecksteinsa, miała dla Niemców nade wszystko wymiar duchowy i oznaczała nie tyle walkę o dominację polityczną czy terytorialną, co kulturową. Ecksteins, odnosząc się bezpośrednio do sztuki, stwierdza:

U ekspresjonistów niemieckich [...], przemoc była w mniejszym stopniu powierzchowną demonstracją, a w większym wyrazem głębokiego wrzenia emocjonalnego, czego ich powierzchowność granicząca z uczniowską niewinnością i urokiem absolutnie nie sugerowała<sup>36</sup>.

Ta podskórna, silnie zinterioryzowana przemoc, skrywająca się za maską „powrotu do natury” i apologii prymitywizmu, wiązała się również z odrzuceniem materializmu i potrzebą stworzenia więzi z elementami pierwotnymi niemieckiego ducha, co po zsumowaniu tworzyło w efekcie niepokojący melanz treści narodowych i mistyczno-anachronicznych. Te zaś znakomicie wpasowywały się w głoszony przez ideologów narodowego socjalizmu mit krwi i ziemi<sup>37</sup>.

Nie dziwi zatem fakt, że w początkach lat 30. XX w. na moment zdawało się, że to właśnie ekspresjonizm ma szansę stać się oficjalną estetyką reżimu, estetyką wpływającą prosto z nordycko-germańskiego ducha, stanowiącą wymarzoną odtrutkę na twórczość tak wilhelmińskiego klasycyzmu, jak i obcego kulturowo impresjonizmu. Naczelnym orędownikiem tej idei był Joseph Goebbels, a jego tubą propagandową uczynił organizację „Kraft durch Freude”, rywalizującą z „Kampfbundem” Alfreda Rosenberga. Idea Goebbelsa poparta została ponadto autorytetem, chwilowo zaślepionego reżimem, poety Gottfrieda Benn. Książka Benn zatytułowana *Kunst und Macht* to płomienne wyznanie wiary, tak w narodowy socjalizm, jak i w ekspresjonizm<sup>38</sup>, co Ernst Bloch w 1938 r. określić miał mianem *salto mortale* tego ostatniego<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> T. MANN, *O Niemczech i Niemcach*, [w:] *Wobec faszyzmu*, oprac. H. Orłowski, Warszawa 1987, s. 298–304. Por. N. WOLF, *Expressionism*, Köln 2004, s. 6–11.

<sup>36</sup> M. ECKSTEINS, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, tłum. K. Rabińska, Poznań 2014, s. 153.

<sup>37</sup> J. WILLET, *Ekspresjonizm*, tłum. M. Kluk, Warszawa 1976, s. 231.

<sup>38</sup> Ibidem. 5 XI 1933 r. gazeta „Deutsche Zukunft” opublikowała artykuł Benn *Bekanntnis zum Expressionismus*, co można przełożyć jako *Wyznanie wiary w ekspresjonizm*.

<sup>39</sup> H.-G. KEMPER, *Der Expressionismus*, München 1975, s. 208.

Prawdopodobnie pod wpływem przekonań głoszonych przez Hitlera, sytuacja zmieniać zaczęła się stopniowo w połowie lat 30. XX w. Goebbels był coraz mniej przychylny ekspresjonistom, a ich dzieła opatrywano coraz częściej pogardliwą wiązką epitetów takich jak: „zdegenerowane”, „dekadenckie” bądź „bolszewicko-żydowskie” i skazywano na niebyt poprzez usuwanie z wystaw oraz zbiorów publicznych<sup>40</sup>. Niemniej krótki acz intensywny, niechlubny epizod w dziejach niemieckiego ekspresjonizmu na trwałe zapisał się w pamięci kulturowej Niemców i wpłynął na postrzeganie ekspresjonistycznej poetyki jako tej, która – jak pisał przywoływany krytyk Paolo Ricci – pomogła przygotować drogę hitleryzmowi<sup>41</sup>.

Po wojnie nastąpiła w Niemczech rehabilitacja wyklętych przez nazistów ekspresjonistów, niemniej miała ona w rzeczywistości charakter kurtuazyjny i deklaracyjny. Wraz z przełomem lat 1948/1949, który spowodował zaostrożenie się antagonizmów na ideologicznych, a co za tym idzie również i estetycznych frontach, malarstwo ekspresjonistyczne zniknęło niemal zupełnie z mapy artystycznej Niemiec bądź traktowane było instrumentalnie<sup>42</sup>.

Powstanie dwóch państw niemieckich (1949) zbiegło się w czasie z wyostreniem się niemiecko-niemieckiego „sporu o obrazy”. W 1948 r., wraz z opublikowaniem artykułu Alexandra Dymshitz zatytułowanego: *Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei* [O formalistycznym kierunku w malarstwie]<sup>43</sup> zainicjowana została na Wschodzie tak zwana *Formalismusdebatte*. Dymshitz zarzuca sztuce modernistycznej współudział w propagowaniu „pesymistycznego nastawienia do świata i głębokiej niewiary w duchowe siły człowieka”<sup>44</sup>. Ostrze krytyki w oczywisty sposób skierowane zostało przeciwko ekspresjonizmowi, stanowiącemu oryginalny wkład Niemiec do zdyskredytowanej sztuki modernistycznej. Fakt, że przedstawiciele tego kierunku padli ofiarami nazistowskiej polityki kulturalnej, udało się zatuszować argumentacją mówiącą, że *gros* ekspresjonistów stała się bohaterami nie tyle z racji swoich głębokich ideowych przekonań, co z przypadku, a to z kolei po wojnie przyczyniło się do

<sup>40</sup> J. WILLET, *Ekspresjonizm*, s. 230–236 (jak w przyp. 37).

<sup>41</sup> P. BÜRGER, *Die Deutschen und Ihre Kunst*, „Die Zeit”, 2000, nr 19, [https://www.zeit.de/2000/19/Die\\_Deutschen\\_und\\_ihre\\_Kunst](https://www.zeit.de/2000/19/Die_Deutschen_und_ihre_Kunst) [dostęp: 21.10.2018].

<sup>42</sup> Przykładem mogą być I Documenta w Kassel. Zob. krytyczną analizę tychże: W. GRASSKAMP, *„Entartete Kunst” und documenta I. Verfemung und Entschärfung der Moderne*, [w:] idem, *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München 1989, s. 76–119 oraz idem, *To Be Continued: Periodic Exhibitions (documenta, For Example)*, „Tate Papers”, 2009, nr 12, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/to-be-continued-periodic-exhibitions-documenta-for-example> [dostęp: 21.10.2018].

<sup>43</sup> „Tägliche Rundschau”, 24 XI 1948, cyt. za: E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 63, przyp. 51 (jak w przyp. 32).

<sup>44</sup> E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 35 (jak w przyp. 32).



ich bezrefleksyjnej heroizacji i (nierzadko bezpodstawnego) otaczania nimbem rewolucjonistów<sup>45</sup>.

Na Zachodzie natomiast polemiczną burzę wywołała publikacja konserwatywno-katolickiego krytyka Hansa Sedlmayra *Verlust der Mitte* [Utrata środka, 1948], stanowiąca rozpaczliwy lament nad dehumanizacją sztuki w następstwie procesów modernizacyjnych. W zaskakujący sposób antymodernistyczne, moralizatorskie diatryby Sedlmayra spotykają się z tymi głoszonymi wówczas przez papieża stalinizmu.

Apogeum tych sporów, które – jak już zostało zaznaczone – toczyły się *de facto* wokół pytania o to, jak wyglądać ma sztuka oraz reprezentacja tworzącego ją człowieka po II wojnie światowej, były *Rozmowy Darmstadzkie* – głośne wydarzenie towarzyszące wystawie o sympotomatycznym tytule „Das Menschenbild in unserer Zeit” [Obraz człowieka w naszych czasach]<sup>46</sup>. O wadze tego problemu świadczy fakt, że w dyskusji, która odbyła się we wrześniu 1950 r. przy udziale tłumnie zgromadzonej w Darmstädter Stadthalle publiczności, brali udział nie tylko czołowi artyści, lecz także *crème de la crème* środowisk intelektualnych tamtych czasów, z Theodorem Adornem oraz Alexandrem i Margarethe Mitscherlichami na czele. Głównym oponentem Sedlmayra był Willi Baumeister, autor opublikowanej rok wcześniej książki *Das unbekannte in der Kunst* [Nieznane w sztuce], broniący przed zakusami tradycyjalistów malarstwa abstrakcyjnego. Sedlmayr, któremu zarzucono flirtowanie z narodowym socjalizmem (zarówno na poziomie biograficznym, jak i argumentacyjnym), z góry przemawiał ze straconej pozycji.

Koncepcja sztuki propagowanej przez Baumeistera<sup>47</sup> zdominuje pejzaż artystyczny Niemiec Zachodnich następnej dekady, czego wyrazem będą otwarte latem 1955 r. I Documenta. Na miejsce tego wydarzenia nieprzypadkowo wyznaczono zrujnowane po wojnie Museum Fridericianum w Kassel, znajdujące się zaledwie kilkadziesiąt kilometrów od granicy z NRD. Ekspresjonizm międzywojenny spod znaku Die Brücke traktowany będzie od tej pory jako zamknięty rozdział niemieckiej historii; jeśli powoływano się na ekspresjonizm, to na ten wywodzący się z twórczości artystów Der Blaue Reiter, wiodący ku metafizycznie motywowanemu, ahistorycznemu i ponadnarodowemu (a co za tym idzie pozornie apolitycznemu) językowi plastycznemu abstrakcji.

W lutym 1955 r., na łamach czasopisma „Der Monat” (subsydiowanego *nota bene* przez CIA<sup>48</sup>) ukazał się artykuł Karla Hofera (dyrektora zachodnioniemieckiej

Kunsthochschule Berlin-Charlottenburg) *Zur Situation der bildenden Kunst* [O sytuacji sztuk plastycznych]. W artykule tym autor zaatakował Wenera Haftmanna, głównego dostarczyciela idei pierwszej edycji Documenta, za propagowanie abstrakcji jako jedynej słusznej formy wyrazu dla progresywnej i wartościowej sztuki po wojnie. Hofer przywołuje przy tym „motto ekspresjonizmu”, zawierające się w regule *Sinnbild* (symbol) miast *Abbild* (wierny obraz), przy czym *Sinnbilder*, podobnie jak sama ekspresja, realizować mogą się tylko w formie figuratywnej, nigdy zaś przez jakości czysto formalne i kompozycyjne. Dostrzega on totalizujące zapędy propagatorów i ideologów abstrakcji, za taki stan rzeczy obarczając ślepe przyjmowanie wzorców z Ameryki i bezrefleksyjną auto-kolonizację abstrakcją „made in USA”<sup>49</sup>.

Mniej więcej w tym samym czasie, 16 czerwca 1955 r., na posiedzeniu rady sztuk pięknych w sprawie wiosennej wystawy we wschodnioniemieckiej Deutsche Akademie der Künste, samokrytykę złożył autor ikoniznego dzieła realizmu socjalistycznego w NRD *Junger Maurer an der Stalin Allee* [Młody murarz na Alei Stalina] – Otto Nagel. Niemniej – jak notuje Eckhart Gillen – „nawiązanie do krytyczno-werystycznej, względnie ekspresjonistycznej tradycji lat 20., zostało przez SPJN kategorię wykluczone”<sup>50</sup>.

Jednym z nielicznych artystów, którzy nie zawahali się bronić publicznie ekspresjonizmu, był Herbert Sandberg. Pochodzący z Zabrze Sandberg, autor szeregu artykułów publikowanych na łamach czasopism partyjnych takich jak „Tägliche Rundschau” czy „Neues Deutschland”, z racji swojej obozowej przeszłości przemawiał z uprzywilejowanej pozycji moralnego autorytetu. Mógł zatem bezkarnie pozwolić sobie na otwartą krytykę oficjalnej polityki kulturalnej SPJN, a jego słowa nie mogły zostać w łatwy sposób zignorowane<sup>51</sup>. Sandberg powoływał się, co

<sup>49</sup> C. MESCH, *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germany*, London 2008, s. 39–41. Jutta Held (*Versäumte Lektionen. Kunstgeschichte und Nachkriegszeit. Ein Interview mit Jutta Held und Susanne Leeb*, „Texte zur Kunst”, 2003, nr 50, s. 63–75) określa rozwój powojennej sztuki na Zachodzie Niemiec mianem „haftmannowskiej linii ewolucyjnej”. Zob. także: eadem, *Kunst und Kunstpolitik 1945–1949. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg*, Berlin 1981; eadem, *Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War*, 03.11.2017–08.01.2018, katalog wystawy, Berlin 2018.

<sup>50</sup> E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 52 (jak w przyp. 32).

<sup>51</sup> Herbert Sandberg (1908–1991) urodził się w Zabrzu (niem. Hindenburg) jako syn żydowskiego handlarza skórą Salomona Sandberga. W latach 1926–1928 studiował na Kunstakademie Breslau u Otto Müllera, od 1929 r. należał do berlińskiego oddziału komunistycznego związku artystów ASSO, a w 1932 r. wstąpił do KPD (Komunistyczna Partia Niemiec). Po przejęciu władzy przez nazistów uciekł do Pragi, skąd został zmuszony powrócić na żądanie partii, po czym został zesłany do obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie, gdzie przebywał w latach 1938–1945. Podczas pobytu w obozie tworzył serię 30 szkiców ukazujących obozową

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> *Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit*, red. H.G. Evers, Darmstadt 1950.

<sup>47</sup> B. WYSS, *Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegszeit*, [w:] *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, katalog wystawy, red. E. Gillen, Köln 1997, s. 532–538.

<sup>48</sup> F. STONOR SAUNDERS, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, New York 1999.

znamienne, na właściwą niemieckiej tożsamości „surową” specyfikę ekspresjonizmu, którą postrzegał jako pozytywną wartość kulturotwórczą<sup>52</sup>. Wtórował mu René Graetz, który w 1957 r. tak oto wypowiadał się przeciwko sterylnemu klasycyzmowi i bezkompromisowemu dogmatyzmowi realizmu socjalistycznego:

Czy sięgniemy do Grünewalda, Cranacha, czy też do Beckmanna bądź Kokoschki [...], jedno łączy niemiecką sztukę: ekspresjonizm. Musimy nauczyć się ufać naszej wielkiej tradycji. O ile dalej byłibyśmy dziś w sztukach wizualnych, gdybyśmy byli odważniejsi, pracowali więcej w duchu niezależności, w naszej własnej tradycji, zgodnie z ekspresjonizmem, który jest naszą narodową formą realizmu<sup>53</sup>.

Głosy takie jak ten Sandberga czy Graetza były jednak wołaniem na pustyni i konsekwentnie realizowana polityka kulturalna partii, a także przejęcie przez wschodniemiecki rząd po 1949 r. kontroli nad licznymi zbiorami sztuki (w tym nad Neue Nationalgalerie), przyczyniło się na długie lata do niemal zupełnego wyrugowania ekspresjonizmu z muzeów publicznych. Nieznaczny przełom nastąpił w tej kwestii w następstwie zmiany kursu SPJN po 1953 r. W rok później, w grudniu 1954 r., udało się Ludwigowi Justiemu, generalnemu dyrektorowi Muzeów Państwowych, powrócić do pielęgnowanej przez niego jeszcze przed 1933 r. polityki popularyzacji sztuki modernistycznej i zaaranżować osobną salę wystawową poświęconą sztuce ekspresjonistycznej<sup>54</sup>. Był to jednak wyjątek potwierdzający regułę<sup>55</sup>, gdyż ostateczna

codziennosc, malowanych sadzą i błotem, z silnie ekspresjonistycznym zacięciem, dokończonych w 1946, a następnie wydanych w 1948 r. w formie drzeworytów, zatytułowaną *Eine Freundschaft* [Przyjaźń]. E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 35–36 (jak w przyp. 32).

<sup>52</sup> „Tägliche Rundschau”, 17 XII 1948. Za: E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 36 (jak w przyp. 32). Drogi do postrzegania ekspresjonizmu jako formy wyrazu nieliczącej z ideałami sztuki SPJN utorowała radykalna krytyka zainicjowana w 1937 r. przez marksistowskiego filozofa Georga Lukácsa i pisarza Alfreda Kurellę (od 1957 do 1963 r. pełnił on funkcję Przewodniczącego Komisji ds. Sztuki przy Biurze Politycznym SPJN) na łamach czasopisma „Das Wort”. Lukács przekonuje, iż będący niczym więcej niż wyrazem subiektywizmów artysty ekspresjonizm, usytuować należy w opozycji do właściwej, czyli dążącej do obiektywizmu twórczości wyrastającej z tradycji mieszczańskiego realizmu. Ponadto nie może on wybaczyć ekspresjonizmowi jego narodowych i mistycznych inklinacji, które przyczyniły się do, zakończonych wprawdzie fiaskiem, prób wpisania go w imaginarium nazistowskiego światopoglądu. Zob. M. STEINKAMP, *Das unerwünschte Erbe*, s. 179–183 (jak w przyp. 28).

<sup>53</sup> E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 42 (jak w przyp. 32).

<sup>54</sup> M. STEINKAMP, *Das unerwünschte Erbe*, s. 319–323 (jak w przyp. 28).

<sup>55</sup> Na Kulturkonferenz SED, w październiku 1958 r. Alexander Abusch w następujących słowach odpowiada Graetzowi: „Teoria towarzysza Graetza mówiąca o tym, że ekspresjonizm jest

rehabilitacja i tryumf tego kierunku przychodzi w Niemczech Wschodnich znacznie później – w połowie lat 80.”<sup>56</sup>

## NIEMCY W ZACHĘCIE

Pomimo iż w tekstach krytycznych poświęconych „Arsenałowi” (zarówno tych z połowy lat 50. XX w., jak i późniejszych) szafuje się pojęciem „ekspresjonizmu”, nie znajdziemy w nich odwołań do niemieckiego, ważnego dla genezy i znaczenia tego języka artystycznego, kontekstu.

Cytowany już na początku artykułu Jakub Dąbrowski, poszukując w ówczesnej prasie możliwych wzorców, które zaważyć mogły na specyfice stylistycznej „arsenałowców”, reasumuje:

W prasie pojawiały się regularnie te same zjawiska artystyczne oraz te same nazwiska zagranicznych i krajowych artystów, mające tworzyć kanon pozytywnych odniesień i inspiracji. Absolutną dominację zyskał meksykański ekspresjonizm, który uprawomocniany był retoryką – jak zauważał Ćwiertnia – „swoistej realistycznej deformacji”, tzn. odejścia od kanonu akademickiego naturalizmu i ograniczonego wykorzystania deformacji do wyrażenia zamierzonych treści. [...] Drugą bardzo ważną figurą był Picasso [...]. Jednocześnie w przypadku Picassa materiał wizualny był mocno limitowany: reprodukowano niemal wyłącznie obrazy z okresów przedkubistycznych oraz grafiki i rysunki (w tych ostatnich dziedzinach można było pozwolić sobie na więcej – zasadniczy bój toczył się o malarstwo). Często występowały także odwołania do tzw. postępowej sztuki Włoch i Francji, chodziło tu przede wszystkim o Gutuso i Fougersona, co jednak istotne, malarze ci prawie w ogóle nie byli reprodukowani, w zamian, w związku z wystawą w Zachęcie w czerwcu 1955 roku, reprodukowano DDR-owskiego socrealistycznego ekspresjonistę Otto Nagela<sup>57</sup>.

Wspomniana powyżej wystawa Ottona Nagela zorganizowana została w ramach działalności Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, powstałego latem 1950 r., a służącemu wymianie kulturalnej z „bratnimi” państwami Bloku Wschodniego, w tym z NRD, z którym podpisano niedawno układ o wytyczeniu ustalonej i istniejącej

niemiecką tradycją realizmu, jest zupełnie ahistoryczna i antymarksistowska z punktu widzenia rozwoju naszej nowej, socjalistycznej sztuki [...]. Punkt widzenia marksistowsko-leninowski jest taki, że metody twórcze upadającej klasy kapitalistów nie mogą zostać przeniesione na sztukę klasy pracującej”. Za: E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 69, przyp. 101 (jak w przyp. 32).

<sup>56</sup> W 1986 r. udaje się Rolandowi Märzowi pokazać ekspresjonistów w znajdującej się w Berlinie Wschodnim Nationalgalerie na wystawie „Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920”. Nie inaczej zresztą wyglądała sytuacja w Niemczech Zachodnich. Dość wspomnieć głośną, wydaną w 1982 r. książkę *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart* Wolfganga Maxa Fausta i Gerda de Vriasa. Ale to już zupełnie inna historia.

<sup>57</sup> J. DĄBROWSKI, *Recepcje Arsenalu*, s. 40 (jak w przyp. 5).



granicy polsko-niemieckiej na Odrze i Nysie w Zgorzelcu (niem. Görlitz)<sup>58</sup>.

Wystawa była drugim, powojennym pokazem artysty z NRD w Zachęcie. W 1951 r. odbył się tam pośmiertny pokaz prac Käthe Kollwitz. Komisarzem tegoż był ten sam Otto Nagel, przed wojną będący jednym z wiodących współorganizatorów założonego w 1928 r. komunistycznego Niemieckiego Związku Artystów Rewolucyjnych [niem. ASSO, Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands], którego członkowie, wzorując się na twórczości Ottona Dixa, Georga Grosza i Käthe Kollwitz, propagowali zaangażowaną politycznie i społecznie formę ekspresjonizmu. Na wystawie Nagela w Zachęcie można było oglądać głównie prace artysty z okresu międzywojennego oraz z czasów wojny, podczas której objęty został on *Malverbot*, a na przełomie 1936/1937 więziono go w obozie Sachsenhausen<sup>59</sup>. Po wojnie Nagel, pomimo tego, że nie był zwolennikiem koturnowego realizmu, z powodzeniem robił karierę jako jeden z jego czołowych przedstawicieli w NRD<sup>60</sup>.

Wystawa Kollwitz, wykoncywowana przez Nagela zgodnie z wymogami ówczesnych komunistycznych władz, miała być przede wszystkim wehikułem konkretnej ideologii: Kollwitz ukazana została na niej wybiórczo i stronniczo, tak aby ułatwić wykreowanie jej na prekursorkę realizmu socjalistycznego (sam Nagel zaś cztery lata później pokazany został jako jej spadkobierca i wierny kontynuator<sup>61</sup>).

W przypadku tej artystki nie sposób jednak nie wspomnieć – co nie umknęło zresztą uwadze ówczesnej krytyki – o tragicznym epizodzie jej biografii, jakim była utrata syna podczas I wojny i, co za tym idzie – o znacznym ładunku emocjonalności cechującym jej prace, lecz wątek ten wpleciony został jedynie *en passant* w wiodącą narrację o Kollwitz jako „malarce proletariatu”. To, co stanowi o specyfice i wielkości dzieła artystki, a zatem silnie indywidualistyczny, wypływający z głębi biograficznego doświadczenia rys jej twórczości, skutkujący malarską, graficzną i rzeźbiarską ekspresją, był przez krytyków oceniany negatywnie jako nadmiernie pesymistyczny<sup>62</sup>.

Jedną z recenzentek, Urszula Pomorska, kontrpunktuje prace poprawne, z użyciem jasnych, prostych

środków wyrazu, z tymi, które rażą pokrewieństwami z niemieckim ekspresjonizmem, co skutkuje efektem – jak się wyraża – „historycznego spazmu”<sup>63</sup>. Autor recenzji zamieszczonej w „Tygodniku Powszechnym” jako jedyny stara się osadzić twórczość artystki w szerszym kontekście artystycznych tradycji i słusznie dostrzega w Kollwitz „wiodącą reprezentantkę tzw. niemieckiego ekspresjonizmu w sztuce”, którą kojarzyć należy z takimi twórcami jak Max Pechstein, Emil Nolde, Kokoschka oraz członkami grupy Die Brücke<sup>64</sup>.

Prócz przesłania antyburżuazyjnego, jednocześnie silnie akcentowany był wątek antywojenny obecny w pracach Kollwitz. Jak zauważa Stanisław Welbel, drzeworyt Kollwitz *Nie wieder Krieg* [Nigdy więcej wojny] z 1924 r., pochodzący z pokazywanego na wystawie cyklu *Krieg* [Wojna], był najczęściej reprodukowanym dziełem w ówczesnej prasie. Ta najbardziej znana z prac cyklu, ukazująca młodego człowieka z bojowo wyciągniętą w górę prawicą, użyta została latem 1924 r. jako plakat Dni Młodzieży w Lipsku i rychło stała się popularną ikoną ruchów pacyfistycznych<sup>65</sup>.

Wybór przez Nagela Kollwitz nie był wcale aż tak oczywisty, jak mogłoby się wydawać. W tym czasie w samych Niemczech Wschodnich o Kollwitz toczyły się spory. Wraz z innymi klasykami międzywojennego ekspresjonizmu pokazana została za pełnym i bezdyskusyjnym przyzwoleniem władz po raz ostatni na I Ogólnoniemieckiej Wystawie Sztuki w Dreźnie w 1946 r., co było zarazem ostatnią próbą inkorporowania międzywojennych ekspresjonistów w ramy wyznaczone realizmem socjalistycznym.

W kolejnych latach ocena dzieła Kollwitz w Niemczech Wschodnich daleka była już od jednoznaczności. Kiedy założona w 1950 r. Niemiecka Akademia Sztuki [Deutsche Akademie der Künste] poświęciła jej jedną ze swoich pierwszych wystaw, krytycy grzmieli, że artystka dostrzega w robotnikach tylko „cierpiącą część narodu”. Podobne wątpliwości budził, pokazywany w tym samym roku z inicjatywy Ottona Nagela, Ernst Barlach – na łamach prasy partyjnej pisano, że jego sztuka nosi znamiona „mrocznego, przygnębiającego pesymizmu”<sup>66</sup>.

Szczególnie poruszony tymi frontalnymi atakami na Kollwitz byli Lea i Hans Grundig – podobnie jak Nagel członkowie przedwojennego ASSO. 21 lutego 1951 r. w „Tägliche Rundschau” wierna partii, a zarazem rozczarowana jej bezmyślną polityką kulturalną Lea Grundig w następujących słowach wspomina Kollwitz: „Jako prześladowany człowiek, oskarżała ona faszyzm totalnego

<sup>58</sup> Ponadto w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu pokazywano wystawę grafik Käthe Kollwitz w ramach cyklu „Sztuka walcząca”. Można było oglądać tam także prace Georga Grosza i Fransa Masereela (zob. „Przegląd Zachodni”, 1951, nr 9–10, s. 265).

<sup>59</sup> S. WELBEL, *Käthe Kollwitz and Otto Nagel: Two Exhibitions of „Progressive Artists” at the Zachęta in the Framework of Cultural Cooperation with the German Democratic Republic*, „Ikonotheka”, 26, 2016, s. 112.

<sup>60</sup> Wystawę Nagela można było oglądać od 25 V do 12 VI 1955 r., następnie pokazywano ją w Lublinie (24 VI–24 VII 1955).

<sup>61</sup> Na łamach „Przeglądu Kulturalnego” porównywano Nagela do Renato Guttuso i André Fourgerona.

<sup>62</sup> S. WELBEL, *Käthe Kollwitz and Otto Nagel*, s. 126 (jak w przyp. 59).

<sup>63</sup> U. POMORSKA, *Wystawa dzieł Käthe Kollwitz w warszawskiej Zachęcie*, „Przegląd Artystyczny”, 1951, nr 4, s. 6, za: S. WELBEL, *Käthe Kollwitz and Otto Nagel*, s. 126 (jak w przyp. 59).

<sup>64</sup> „Tygodnik Powszechny”, 9 lipca 1951, nr 26, za: S. WELBEL, *Käthe Kollwitz and Otto Nagel*, s. 127 (jak w przyp. 59).

<sup>65</sup> S. WELBEL, *Käthe Kollwitz and Otto Nagel*, s. 119 (jak w przyp. 59).

<sup>66</sup> E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 51 (jak w przyp. 32); K. THOMAS, *Die Malerei in der DDR 1949–1979*, Köln 1980, s. 25–26.

zniszczenia i odczłowieczenia obrazując przy tym opór. Jeśli to jest «brzydkie», wówczas «ładne» w określonych czasach musi być kłamstwem»<sup>67</sup>. Na specjalnym posiedzeniu kierownictwa VBKD [Verband Bildender Künstler Deutschlands, Związek Artystów Niemieckich] 14 listopada 1953 r., którego tematem przewodnim był „nowy kurs a artyści plastycy”, Grundig ponownie przywoływała postać Kollwitz uskarżając się na to, iż całemu pokoleniu, do którego również sama należy, „obcięto stopy, na których mocno stali na ziemi”, zmuszając artystów po II wojnie do rozpoczęcia pracy poszukiwania form wyrazu plastycznego praktycznie od zera<sup>68</sup>.

Innym cenionym przez władze partyjne artystą, który wraz z Grundigami odważył się stanąć w obronie tradycji artystycznej wypracowanej w kręgach niemieckiej lewicy Republiki Weimarskiej, był Otto Nagel. 15 lutego 1951 r. w jego artykule *Sztuka jako broń ludu* czytamy: „Nie tyle ważna jest wiernie oddana kropla potu na czole robotnika, lecz postawa, duch, który znaczy czerwony krwiobieg naszego życia”<sup>69</sup>. Należy przypuszczać, że tę odbiegającą od doktryny, osobistą wypowiedź, dopuszczono do publikacji tylko z racji wysokiej pozycji, jaką Nagel zajmował w partii<sup>70</sup>.

Nagel, być może rozczarowany ambiwalentnym stosunkiem partii do Kollwitz i bliskich jemu samemu przekonani estetycznych w NRD, starał się „przeszmuglować” i zaszczyć (przypomnieć<sup>71</sup>) w Polsce międzywojenną tradycję tej zaangażowanej, „antyfaszystowskiej” formy „ekspresyjnego” wyrazu, tutaj bowiem – poza koniecznością wpasowania się w wymogi partyjne – ciężące dodatkowo w Niemczech brzemieniem jej historycznego uwikłania, nie stanowiło aż takiego problemu<sup>72</sup>.

<sup>67</sup> E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 51 (jak w przyp. 32).

<sup>68</sup> Ibidem, s. 51–52.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>70</sup> W 1950 r. Nagel otrzymał Nagrodę Państwową, był przewodniczącym Związku Niemieckich Artystów w latach 1950–1952 oraz 1955–1959, prezydentem Niemieckiej Akademii Sztuki 1956–1962, a także przewodniczącym Komitetu II Niemieckiej Wystawy Sztuki w 1953.

<sup>71</sup> Tradycję zaangażowanego ekspresjonizmu w międzywojennej Polsce kultywowała powstała w 1918 r. poznańska grupa Bunt. Jej członkowie mieli szerokie kontakty w środowisku berlińskich ekspresjonistów. Ta tradycja również nie zostaje nigdzie przywołana. Zob. J. MALINOWSKI, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów „Bunt” 1917–1922*, Wrocław 1991; *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917–1925*, katalog wystawy, red. G. Hałasa, Poznań 2003; M. DMITRIEVA, *Polnische Künstler und der Sturm*, [w:] *Grenzüberschreitungen. Deutsche, Polen und Juden zwischen den Kulturen (1918–1939)*, red. M. Brand, München 2006, s. 45–64.

<sup>72</sup> „[...] forma jest ideologią. Krytyka sztuki stworzyła dwie szufladki: lewą i prawą. W lewej znalazły się tak zwane formy realistyczne, w prawej formy modernistyczne [...]. W lewej znalazło się niewiele więcej ponad Menzla i Riepina, w prawej zaś impresjoniści, van Gogh, ekspresjonizm, Dix, Heartfield i Barlach, oczywiście również Kollwitz, gdyż jej rewolucyjne późne prace noszą

## CZARNA MELANCHOLIA

Piszący w połowie lat 50. o ekspresjonistycznym nacechowaniu znacznej części „arsenałowych” prac krytycy w zasadzie zupełnie pomijają te niemieckie wątki. Jest to warte odnotowania tym bardziej, że w powojennej Polsce Niemcy stanowiły ważny punkt odniesienia i zajmowały istotne miejsce tak w kulturze politycznej, jak w potocznej świadomości Polaków<sup>73</sup>. Nie należy przy tym zapominać, że integracja społeczeństwa polskiego wokół „problemu niemieckiego” pełniła zarazem tuż po 1945 r. określoną funkcję polityczną i należała do jednej z najistotniejszych powojennych strategii władz komunistycznych, które

silne znamiona ekspresjonizmu”. Hermann Raum na V Kongresie Związku Niemieckich Artystów Plastyków, listopad 1964, za: E. GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR*, s. 103–104 (jak w przyp. 32).

<sup>73</sup> Niemożność uniknięcia konfrontacji, wynikająca z niemiecko-polskiego sąsiedztwa, powstanie dwóch państw niemieckich w 1949 r. i konieczność ustosunkowania się do ich odmiennych polityk, przynależność NRD do „przyjacielskich” państw bloku wschodniego, a także zmiany terytorialne związane z przesunięciem granic Polski na zachód, podgrzewały dodatkowo temperaturę obarczonych doświadczeniem wojny relacji między państwami, a ich emocjonalny charakter hamował na długi czas umiejętność rzeczowej oceny sytuacji, nadania obiektywnych proporcji problemom i konstruktywnego dialogu. Władze podsycały atmosferę wrogości i wykorzystywały tkwiące w społeczeństwie urazy i resentymenty, używając przy tym funkcjonującej w potocznej świadomości tezy o odwiecznej wrogości Niemiec wobec Polski i ich mocarstwowych, ekspansjonistycznych ambicjach, co wzmacniało w społeczeństwie poczucie permanentnego zagrożenia ze strony kierowanych żądzą odwetu Niemców. Wyobraźnię Polaków rozpałały sterowane przez organy propagandy artykuły w polskiej prasie, w których wyolbrzymiano marginalne z punktu widzenia całej polityki zagranicznej Niemiec, a wzmacniające tezę o niemieckiej wrogości wobec Polski zjawiska takie jak roszczenia zachodnoniemieckich przesiedleńców. Stworzenie tej binarnej, manichejskiej narracji o walce dobra ze złem, umożliwiło wykreowanie obrazu Związku Radzieckiego jako strażnika pokoju, gwaranta bezpieczeństwa zachodniej granicy i kraju. Samo przesunięcie granicy prezentowane było jako konieczne ze względu na przyszłe bezpieczeństwo Polski, przy czym sprawa granicy wschodniej stała się tematem tabu, nieobecnym niemal w dyskursie publicznym. Należy również podkreślić, iż pomimo przynależności NRD do zespołu „bratnich państw socjalistycznych” i podpisania w 1950 r. układu zgorzeleckiego, zapewniającego o akceptacji NRD granicy z Polską na Nysie i Odrze, także i tutaj stosunki naznaczone były nieufnością. Zmowa milczenia wokół współodpowiedzialności za zbrodnie w czasie wojny, zmiecenie pod dywan historycznych zaszłości, próba zamaskowania ich i unieważnienia przy pomocy argumentów ideologicznych i klasowych, rzucały się cieniem na relacje także między deklarującymi „przyjazne sąsiedztwo” państwami. Zob. A. SAKSON, *Niemcy w świadomości społecznej Polaków*, [w:] *Polacy wobec Niemców. Z dziejów kultury politycznej Polski 1945–1989*, red. A. Wolff-Powęska, Poznań 1993, s. 408–415; J. KIWERSKA, *W atmosferze wrogości (1945–1970)*, [w:] ibidem, s. 45–65.

„traktowały kwestię niemiecką jako środek ułatwiający komunikowanie się władzy ze społeczeństwem”<sup>74</sup>.

Pojawiające się w tytule wystawy słowa „wojna” oraz „faszyzm”, choć nikt nie pisał o tym wprost, odczytywane były przede wszystkim jako etyczne znaki ostrzegawcze na drodze do budowy socjalizmu, siłą rzeczy kojarzyć musiały się w Polsce, zaledwie dekadę po zakończeniu wojny, w nadal po części zrujnowanej Warszawie<sup>75</sup>, jednoznacznie i miały twarz konkretnego narodu. Jest to możliwe tym bardziej, że faza koncepcyjna wystawy przypadła na okres narastających niepokojów związanych z turbo-przyspieszeniem gospodarki niemieckiej oraz planami remilitaryzacji Niemiec Zachodnich<sup>76</sup>. Oficjalny obraz NRD był tymczasem, z oczywistych względów, biegunowo różny od obrazu Republiki Federalnej – „pierwszemu w dziejach Niemiec państwu demokratycznemu” przypisywano propagowanie tendencji pacyfistycznych i antymilitarnych. Co ciekawe jednak, pomimo przynależności Niemiec Wschodnich do „bratnich państw bloku wschodniego”, co zdawałoby się wyłączać je z antyniemieckiej narracji, podczas Światowego Festiwalu Młodzieży „problem zachodniemiecki” przybrał ponownie na moment postać „problemu ogólnoniemieckiego”, albowiem, ku sporemu zaskoczeniu władz, na potrzeby Festiwalu doszło do symbolicznego połączenia delegacji obu państw niemieckich. W doniesieniach prasowych insynuowano, że

<sup>74</sup> J. KIWERSKA, *W atmosferze wrogości*, s. 68 (jak w przyp. 73).

<sup>75</sup> Andrzej Osęka zwraca uwagę na to, że Arsenał w czasie wystawy nie został jeszcze do końca odbudowany po wojnie, miał nieotynkowane ściany i betonowe podłogi, a obrazy pozbawione były w większości ram. A. OSĘKA, *Pozegnanie z upiorami*, „Wprost”, 31 VII 2005, <https://www.wprost.pl/tygodnik/79042/Pozegnanie-z-upiorami.html> [dostęp: 12.07.2018].

<sup>76</sup> Pierwsza połowa lat 50. to okres wzmożonych debat na temat budzących zaniepokojenie przedstawicieli władz PZPR planów remilitaryzacji RFN. Powtórne zagrożenie ze strony Niemiec (Zachodnich), o którym starano się przekonywać i przed którym przestrzegano polskie społeczeństwo, otrzymuje teraz potwierdzenie materializując się w konkretnych dążeniach wyimaginowanego „wroga”. Pojawiają się nawet sugestie, jakoby działania RFN oraz sojuszniczych państw zachodnich (ze Stanami Zjednoczonymi na czele) skierowane były bezpośrednio przeciwko Polsce i związane były w zawołowany sposób z rewizjonistycznymi zakusami Niemiec Zachodnich, aby odzyskać tereny utracone po 1945 r. Stało się to kolejną okazją dla władz partyjnych do nawoływania Polaków do wzmacniania konsolidacji państw bloku radzieckiego i popierania proponujących odrębne rozwiązania, inicjatyw ZSRR na rzecz pokoju. W październiku 1954 r. RFN oficjalnie przyjęta zostaje w poczet państw NATO, co spotyka się w Polsce z falą protestów przeciwko działaniom na rzecz odbudowania niemieckiej armii. W odpowiedzi na politykę Zachodu państwa socjalistyczne zapowiadają stworzenie własnej organizacji zbrojnej na rzecz obrony bezpieczeństwa w Europie Wschodniej, która zostaje powołana do życia rok później, 14 maja 1955 r., w dniu podpisania przez Polskę Układu Warszawskiego. J. KIWERSKA, *W atmosferze wrogości*, s. 65–68 (jak w przyp. 73).

to właśnie pośród Niemców pojawiły się jednostki wykazujące „największą aktywność wrogą” mając na myśli zarówno rewizjonistów i militarystów z Zachodu, jak i sekciarskich komunistów z NRD<sup>77</sup>.

Poświęcam temu zagadnieniu tak obszerny *passus* albowiem polityka zagraniczna, a zwłaszcza ta wobec Niemiec, nie pozostała bez wpływu na kształt i założenia ideowe Światowego Festiwalu Młodzieży, a co za tym idzie – być może – także samej wystawy. Podobnie jak aktualne napięcia na linii Polska – RFN, wywołane wstąpieniem Republiki Federalnej do NATO w październiku 1954 r., znalazły odzwierciedlenie w poszerzeniu hasła festiwalowego o formułę: „Przeciwko agresywnym, imperialistycznym paktom militarnym”<sup>78</sup> i opatrzenie jednego z dni imprezy hasłem: „Młodzież i studenci walczą z odżywającym militarystem niemieckim”<sup>79</sup>.

Nie należy przy tym zapominać, że prace z wystawy w Arsenale były czymś więcej niż tylko poszukiwaniem własnego, indywidualnego języka wypowiedzi artystycznej młodych twórców. Były one także, a może nawet przede wszystkim, poszukiwaniem takiego języka, który umożliwiłby pokoleniu dorastającemu podczas wojny<sup>80</sup> zobrazowanie spustoszeń wewnętrznych i zewnętrznych, jakie ta wojna spowodowała<sup>81</sup>. Jeden z uczestników Festiwalu wspominał po latach: „Przez cały czas [trwania zlotu – J.B.-S.] zadawałem sobie pytanie, dlaczego nie bawimy się tak jak nasi koledzy z innych krajów, czemu polskie obrazy, które oglądaliśmy na wystawie plastyki [w Arsenale – J.B.-S.], są takie smutne i melancholijne, czego nam właściwie brak”<sup>82</sup>.

<sup>77</sup> A. KRZYWICKI, *Poststalinowski karnawał radości*, s. 52 (jak w przyp. 7).

<sup>78</sup> „Festiwal będzie wielką manifestacją młodzieży zjednoczonej w walce o lepszą przyszłość, przyjaźń i pokój, przeciwko podżegaczom wojennym, którzy odbudowują zbrodniczy Wehrmacht [...]” – głosi uchwała z II Zjazdu ZMP z przełomu stycznia i lutego 1955 r. Za: A. KRZYWICKI, *Poststalinowski karnawał radości*, s. 55 (jak w przyp. 7).

<sup>79</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>80</sup> Artyści wystawiający w Arsenale przeszli przez wojsko (Marek Oberländer), partyzantkę (Jerzy Tchórzewski), getto (Izaak Celnikier) i obozy koncentracyjne (Izaak Celnikier i Alina Szapocznikow). Andrzej Osęka przytacza następujące słowa wystawiającego w Arsenale artysty: „Dla naszych profesorów wojna była przerwą w życiorysie, natomiast myśmy w niej wyrosli, ukształtowała nas”. Za: A. OSĘKA, *Pozegnanie z upiorami* (jak w przyp. 75).

<sup>81</sup> Różnice pokoleniowe były jedną z przyczyn poróżnienia się artystów „Arsenału” z należącymi do starszej gwardii kolorystami – podczas gdy kierunek artystycznych poszukiwań młodych zdeterminowało przede wszystkim doświadczenie wojny i socrealizmu, ci drudzy dojrzewali artystycznie przed wojną i to wówczas wykryształizowały się ich postawy twórcze. Zob. W. WŁODARCZYK, *„Arsenał” i Kazimierz*, s. 25 (jak w przyp. 13).

<sup>82</sup> Za: A. KRZYWICKI, *Poststalinowski karnawał radości*, s. 301 (jak w przyp. 7).



Piszący z perspektywy czasu o „Arsenale” badacze zgodni są co do tego, że stanowił on ważny przystanek na drodze dokonujących się w Polsce zmian na polu sztuki, czy szerzej kultury (polityki kulturalnej), choć w warstwie formalnej prace artystów należałoby określić raczej jako kompromisowe niż radykalne. Jeśli przyjmiemy powszechnie aplikowane w badaniach kryterium oceny, którym jest awangardowy wyróżnik eksperymentu formalnego, innowacyjności i nowości<sup>83</sup>, środki wyrazu, które zastosowali „arsenałowcy”, mogły wydać się anachroniczne na tle współczesnej im produkcji artystycznej. I to nie tylko krajów zza żelaznej kurtyny, lecz również w porównaniu z tym, co działo się wówczas w drugim obiegu w Polsce, gdzie w tym samym czasie tworzyli Maria Jarema, Tadeusz Kantor, Jonasz Stern czy Henryk Stażewski, by wymienić tylko nielicznych<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> W badaniach dość powszechne jest powielanie schematu, w którym nowatorstwo formalne sytuuje się na przeciwległym biegunie do socrealizmu. Jedną z książek, która rozsadza ten binarny podział, jest publikacja Borisa Groysa *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion* opublikowana w 1987 r. (wyd. polskie: B. GROYS, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, Kraków 2010). Jak zauważa Wojciech Włodarczyk, ten oparty na twardej opozycji konstrukt zbudowany jest na błędnym założeniu o istotnej funkcji politycznej i propagandowej sztuki, a także idealizmie samych artystów, którzy wierzyli, że poprzez sztukę są w stanie określić swoje stanowiska pozapartyjne, oraz w swój faktyczny udział we władzy dzięki sztuce. W. WŁODARCZYK, *Po co był socrealizm?* (jak w przyp. 8).

<sup>84</sup> I. LUBA, *Rok 1955*, s. 10–11 (jak w przyp. 1). Piotr Piotrowski przytacza takie oto wspomnienie Elżbiety Grabskiej ze spotkania autorki z Piotrem Krakowskim: „Przyjechał i oprowadzał go po «Arsenale». Patrzył na mnie oczami okrągłymi jak spodki i mówił: «Co to jest? To jakbym był w Niemczech na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, albo i wtedy w Warszawie. Co to w ogóle za malarstwo? Wy to uważacie za malarstwo nowoczesne?»”. Cyt. za: P. PIOTROWSKI, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011, s. 47. Dla Bożeny Kowalskiej entuzjastyczne oceny „Arsenału” były „żenującym dowodem zaściankowości”, a pokazane tam malarstwo uważała za „słabe warsztatowo” i „nijakie artystycznie”, o czym zaświadczać ma przyrównanie ich twórczości do takich współczesnych im twórców, jak np. Jean Tinguely, Nicolas Schäfer bądź japońska grupa Gutai (B. KOWALSKA, *Polska awangarda malarska 1945–1970: szanse i mity*, Warszawa 1975, s. 67–68). Niezgoda części środowiska na estetykę „Arsenału” stała się impulsem do założenia anty-arsenałowej Grupy 55 (Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak, Kajetan Sosnowski, Andrzej Zaborowski) i zorganizowania w sierpniu odrębnej wystawy na Starym Mieście w Warszawie, będącej kontrpropozycją dla „Arsenału”, który był – jak miał się wyrazić Zbigniew Dłubak – „pokazem oficjalnym” prezentującym „obrazy najlepiej obojętne politycznie”, podczas którego pozwolono jedynie na „trochę malarstwa ekspresyjno-metaforycznego, a zarazem dużo tematyki martyrologicznej”. Za: I. LUBA, *Rok 1955*, s. 11 (jak w przyp. 1).

Najbliższe analogie między poszukiwaniami malarzy „Arsenału” a współczesnymi im twórcami z NRD (gdzie artyści z racji bliskości ideologicznej oraz historycznej stanęli w obliczu bardzo podobnych wyzwań), odnajdujemy w twórczości wschodniobrzeźniarskich malarzy połowy lat 50. To tam, na fali nieznacznego i w znacznej mierze pozorowanego rozluźnienia polityki kulturalnej NRD po 1953 r. (Piotr Piotrowski określa za Martinem Damusem odwilż w NRD mianem „stalinowskiej destalinizacji”<sup>85</sup>), zaobserwować można tendencje pokrewne tym, które uwidoczniły się w Arsenale, cechujące się intencjonalną nieporadnością, nastrojem pesymizmu i smutku uzyskanymi przy pomocy brudnej, błotnistej palety barw, a także ograniczonym doбором tematów takich jak: martwe natury, zastęgle w martwym bezruchu krajobrazy i ziejące pustką wnętrza<sup>86</sup>.

Te obrazy „czarnej melancholii” interpretowane są w niemieckiej historii sztuki – podobnie jak w polskiej odczytuje się obrazy „arsenałowców” – jako „pejzaże duszy” doświadczonego wojną pokolenia, żyjącego w codzienności wydobywającego się z gruzów Berlina, a zarazem pierwsza oznaka kiełkowania na wschodniemieckim gruncie „estetyki oporu”:

Obrazy Böttchera są nade wszystko autentycznymi i wynikającymi z obserwacji przedstawieniami życia w zrujnowanym mieście [...]. Motyw miasta, podobnie jak martwe natury i wnętrza pełnią funkcję metafor wyobcowania [...]. Jednak ta sztuka nie była wycofaniem się do prywatności (co im zarzucano), lecz wczesnym sygnałem oporu wobec wymogów stylistycznych, które postawiły artystów na rozstaju dróg, protestem przeciwko banalności i powierzchowności, alternatywą dla stalinowskiej doktryny realizmu. Elegijny nastrój obrazów młodych malarzy, którzy pracowali przeważnie w Berlinie, był bezpośrednim wyrazem świadomego sprzeciwu wobec realizmu socjalistycznego wraz z jego wymogiem optymizmu<sup>87</sup>.

\* \* \*

Dla artystów, którzy nie chcieli zrezygnować ze swoich ideologicznych przekonań, jednocześnie przeciwnych twardej, doktrynalnej polityce partyjnej, ekspresyjna

<sup>85</sup> P. PIOTROWSKI, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, s. 69.

<sup>86</sup> Nurt ten reprezentują tacy artyści jak: Ernst Schroeder, Harald Metzkes, Werner Stötzer i Manfred Böttcher. Zob. T.W. BELSCHNER, *Berlin – „Schwarze Melancholie”*, [w:] *Kunst in der DDR, Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Ausstellung vom 25. Juli bis 26. Oktober 2003 in der Neuen Nationalgalerie*, katalog wystawy, Berlin 2003, s. 180–85; J. MAKARINUS, *Ernst Schroeder 1928–1989. Leben und Werk*, Berlin 1996; K. KRENZLIN, *Manfred Böttcher. 1933–2001*, Dresden 2002; M. FLÜGGE, *Maler in Berlin*, [w:] *Kunst in der DDR. Künstler. Galerien. Museen. Kulturpolitik. Adressen*, red. E. Gillen, R. Haarmann, Köln 1990.

<sup>87</sup> T.W. BELSCHNER, *Berlin – „Schwarze Melancholie”*, s. 181 (jak w przyp. 86).

figuracja stała się w NRD wentylem wolności, umożliwiającym nadanie odautorskiego rysu nadal mieszczącej się w kanonie sztuce (co, jak widziliśmy, nie odbywało się bez kontrowersji). O ile abstrakcja łatwo dawała się zaklasyfikować jako „czysty formalizm”, o tyle ekspresjonizm wymykał się takim prostym kategoryzacjom i balansował pomiędzy liniami frontów.

W przeciwieństwie do Polski, na co złożyło się wiele czynników<sup>88</sup>, w NRD w zasadzie aż do połowy lat 70. rozmaite wariacje ekspresyjnej figuracji będą dominującą linią ewolucyjną w twórczości artystów poszukujących autonomizacji języka artystycznego. Do najwybitniejszych przedstawicieli tej tendencji należeli m.in. Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheur czy Jan Hartwig Ebersbach<sup>89</sup>. Artyści, którzy nie godzili się na koturnowość wulgarnego, partyjnego realizmu, praktykowali swoisty walenrodzizm, lawirując między wymogami władz a potrzebą wolności wypowiedzi, co z czasem doprowadzało do rozsadzenia w „miękki” sposób narzuconych przez aparat partyjny ram. Ta (oceniana nierzadko jako dwuznaczna moralnie) strategia negocjacji miast negacji<sup>90</sup> przyczyniła się między innymi do narodzin znanego fenomenu, jakim jest tak zwana szkoła lipska<sup>91</sup>.

Ponadto, to głównie artyści tego nurtu przemycali w swoich pracach problematyczną tematykę najbliższej przeszłości i starali się zadawać pytania o los i rolę jednostki wobec historii. O ile w Niemczech Wschodnich ekspresyjna figuracja wchodzi, od połowy lat 60. XX w. nie bez oporów, lecz konsekwentnie do oficjalnego kanonu, a na Zachodzie Niemiec już w połowie lat 60. XX w. zaczyna ona dochodzić głosu za sprawą emigrantów ze Wschodu (przypadek Hansa Georga Kerna *aka* Georg Baselitz), to w Polsce, po latach awangardowych poszukiwań, artyści ponownie zaczynają powoływać się na tradycję „Arsenału” w latach 80.<sup>92</sup>

Pomimo że twórczość artystów niemieckich nie pojawia się w tekstach krytycznych dotyczących „Arsenału” na łamach ówczesnej prasy, część wywołanych przez nią sporów w warstwie retorycznej i semantycznej wykazuje podobieństwa do toczących się w latach 50. w Niemczech (i to zarówno Zachodnich, jak i Wschodnich) dyskusji nad możliwością kontynuacji języka ekspresjonistycznego, a zwłaszcza ekspresjonistyczno-figuratywnego po wojnie. W obu państwach niemieckich, uwikłanych w zimnowojenną politykę, padały odmienne argumenty, lecz trudności, jakie napotykała ta poetyka, były takie same.

Spyry o ekspresjonizm, zintensyfikowane zwłaszcza w powojennych Niemczech, uwięzionych między oczekiwaniami światowej opinii publicznej, szczerą bądź wizerunkową potrzebą ekspiacji, a pragmatyzmem chęci „zapomnienia”, wpisywały się, analogicznie do krytyk poarsenałowych, w szerszy kontekst dyskursów mających na celu ustanowienie konsensusu co do najodpowiedniejszej formy, jaką kultura (w tym wypadku sztuka) miałaaby przyjąć „po katastrofie”, a w bliższych ideologicznie Polsce Niemczech Wschodnich zostały wprzęgnięte dodatkowo w spór o tradycję narodową i socrealizm.

Artyści polscy i niemieccy przemawiali z diametralnie odmiennych pozycji (a co się z tym wiąże – odmiennych powojennych tożsamości symbolicznych), lecz łączyła ich wspólnota doświadczenia pokoleniowego (wojna, socrealizm), a ekspresyjna figuracja w rozmaitych redakcjach była nie tylko, zrazu ostrożną, próbą badania możliwości twórczej autonomii jednostki w granicach określonego systemu kultury<sup>93</sup>, ale także – co równie istotne – próbą badania granic i *modi* reprezentacji napiętnowanego wojną pokolenia dopuszczanej do widzialności w oficjalnym obiegu.

<sup>88</sup> Nie tylko polityka partyjna, ale również nastawienie samych twórców, żyjących w skompromitowanych po wojnie Niemczech w bezalternatywnej rzeczywistości społeczno-politycznej: kontynuacja, głównie na poziomie personalnym, Trzeciej Rzeszy, historyczna zapominawczość i „ucieczka w kapitalizm” Zachodu *versus* niesuwerenność i ograniczenie wolności wypowiedzi na Wschodzie.

<sup>89</sup> Zob. M. PHILIPP, *Individuality and Historicity. Artists in the GDR*, [w:] *Behind the Mask. Artists in the GDR*, katalog wystawy, Munich–London–New York 2018; A.A. EISMAN, *Whose East German Art is this? The Politics of Reception after 1989*, „Imaginations”, 8, 2017, nr 1, s. 1–37.

<sup>90</sup> A.A. EISMAN, *Whose East German Art is this?*, s. 1–37 (jak w przyp. 89).

<sup>91</sup> E. BEAUCAMP, *Zwischen Utopie und Höllenfahrt. Die Ambivalenz des modernen Avantgardismus*, [w:] E. BEAUCAMP, *Im Spiegel der Geschichte: Die Leipziger Schule der Malerei*, red. M. Bormuth, R. Hüttel, M. Triegel, E. Beaucamp, Göttingen 2017, s. 194–211.

<sup>92</sup> O dalszych losach artystów „Arsenału” zob. J.A. ZIELIŃSKI, *Wypowiedź na spotkaniu „Recepcja Arsenau”, czerwiec 2015*, [w:] „Recepcja Arsenau”, s. 7–16 (jak w przyp. 5).

<sup>93</sup> Eduard Beaucamp dekonstruuje pojęcie autonomii artysty problematyzując jego „uwikłanie w fikcję, podważone od dawna idee i negatywne linie rozwoju”. Zob. E. BEAUCAMP, *Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Köln 1998, s. 82. Podobnie o konieczności znuansowania twardego podziału: nowatorstwo formalne („awangarda”) kontra socrealizm pisał w Polsce Wojciech Włodarczyk. Zob. W. WŁODARZYK, *Po co był socrealizm?* (jak w przyp. 8).