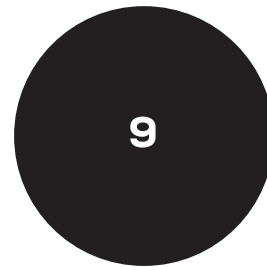




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Co widać po wojnie?

autor:

Agata Zborowska

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 9 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/280/522/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Agata Zborowska

Co widać po wojnie?

**„Zaraz po wojnie”, kuratorki: Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk,
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 3 października 2015 –
10 stycznia 2016**

„Zaraz po wojnie” to pierwsza wystawa podejmująca w tak kompleksowy sposób temat miejsca i roli sztuki po drugiej wojnie światowej w Polsce. Wydane w ostatnich latach książki – *Prześlona rewolucja* Andrzeja Ledera¹, *Wielka trwoga* Marcina Zaremby², *Międzynarodowy komunista* Eryka Krasuckiego³ czy *Strach* Jana Tomasza Grossa⁴ – przekonują o konieczności przyjrzenia się wciąż nie dość dobrze znanym tużpowojennym latom w Polsce.

W świetle tych publikacji aż trudno uwierzyć, że badaczki z dziedziny sztuki zainteresowały się tym okresem dopiero teraz. Główną inspiracją dla wystawy, jak wielokrotnie podkreślały jej kuratorki, Joanna Kordjak i Agnieszka Szewczyk, była książka Marcina Zaremby, stawiająca na pierwszym planie negatywne emocje społeczne i ich konsekwencje. W przeciwieństwie do historyka kuratorki celowo wstrzymały się jednak od postawienia jasnej tezy, która zorganizowałaby narrację wystawy – i ta decyzja obróciła się na ich niekorzyść. „Dziwny to czas – powojnie. Trudny do jednoznacznego zasufladkowania”⁵ – brzmią pierwsze słowa *Wielkiej trwogi*. Czas niejednoznaczny i pełen sprzeczności. Mimo to, a właściwie właśnie dlatego, domaga się on interpretacji, bez której wystawa rozpada się na kawałki, a narracja rwie przy wejściu do każdej kolejnej sali.

Ekspozycję symbolicznie otwierają fragmenty filmów z 1945 roku poświęcone Zamkowi w Łańcucie oraz powojennej reformie rolnej⁶. Kamera wprowadza widza do siedziby magnackiego rodu Potockich, której rozległe wnętrza wyglądają jak zatrzymane w czasie. Ani śladu zniszczeń, wszystko, zdaje się, stoi tak, jak stało od zawsze. Powoli przesuwamy wzrokiem po kolejnych przedmiotach prywatnego zbytku – rzeźbach stojących w pustych pokojach, obrazach na ścianach, szklanych żyrandolach, ozdobnych meblach i podłogach, sztukateriach. Z tym nadmiarem



Plakat do wystawy „Zaraz po wojnie”

i nieużytecznością przedmiotów skonstrastowana jest prostota i funkcjonalność narzędzi rolnika, który odmierza kolejne metry przyznanej mu właśnie ziemi. „Jedna sala zamku łańcuckiego to lata ciężkiej pracy hrabiowskich chłopów” – komentuje lektor w innej kronice dotyczącej Zamku⁷.

Nieprzypadkowo wybrzmiewają tu tematy i pytania stawiane na zakończonej kilka miesięcy temu wystawie „Majątek” w warszawskiej Królikarni⁸, w której zagadnienia rewolucji społeczno-politycznej pojawiły się w kontekście sztuki i dziedzictwa materialnego. Akt niszczenia demonstrowany jest tu z całą ambiwalencją, jako przewartościowanie dotychczasowego porządku. W Zachęcie sprawiedliwość społeczną w retorycznym geście wymierza sam premier Edward Osóbka-Morawski, który uderza rytmicznie w herb Potockich, zbijając go z fasady budynku⁹. Sylwetka polityka przypomina postawę kowala, który w półkolistym ruchu młota kształtuje na gorąco materiał – w ten sposób nowa władza symbolicznie zaczyna kształtować nowy porządek. W pierwszej sali wystawowej Zachęty, poświęconej przede wszystkim wysiłkowi odbudowy, moment niszczenia staje się gestem założycielskim. Odwraca zastany porządek relacji społecznych. Za kilka lat żyrandole, rzeźby i obrazy staną się „wartością całego narodu”, a grupy szkolne po muzeum oprowadzać będzie kustosz – były robotnik folwarczny w majątku Potockich¹⁰.

Aby w ogóle zacząć mówić o tym, co „zaraz po wojnie”, trzeba najpierw dostrzec odrębność tego czasu – jako okresu, który da się wydzielić i uznać za osobny. Określenie „zaraz po wojnie”¹¹ wyznacza początek (choć tu przecież też nie ma zgody), znacznie trudniej jednak wyznaczyć koniec. Najczęściej wynika on z dat związanych z przemianami i decyzjami politycznymi, które w porządku społeczno-kulturowym rzadko kiedy mają równie wyraziste granice. Kuratorki wystawy w Zachęcie stawiają w tytule ostre ramy czasowe oparte na decyzjach politycznych – Manifeście Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego (lipiec 1944) i Kongresu Zjednoczeniowego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (grudzień 1948) – w które nie zawsze łatwo ująć praktyki artystyczne. Stąd na wystawie pojawia się wiele przykładów przekraczających wyznaczone granice periodyzacji, ilustrujących

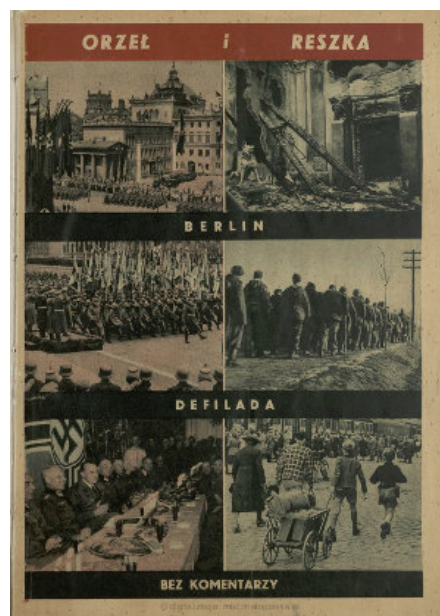


Nie damy węgla Niemcom. Trzecie pytanie Tak, 1946, plakat. Muzeum Plakatu w Wilanowie, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

jednocześnie bardziej generalne problemy z nią związane.

Nieoczywisty status okresu powojnia sprawiał, że dotąd traktowany był i interpretowany raczej jako swoista kontynuacja, w relacji do czasu wojny (a czasem nawet do tego, co przed nią). Niekoniecznie miał w pełni autonomiczny charakter. Tak czytać można po części *Wielką trwogę* Zaremby, który zamiast skupiać się na euforii wyzwolenia, pokazuje ciągłość wojennych nastrojów, w tym tych najsilniejszych – strachu i dezorganizacji¹². Na konsekwencje psychologiczne doświadczenia wojny wskazywał w artykule *Gospodarka wyłączona* Kazimierz Wyka: „W dziesięć lat po skończeniu okupacji hitlerowskiej w całej pełni kwitnęła w Polsce Ludowej gospodarka wyłączona [moralnie]. Dotąd nie uwiędła, chociaż inni byli jej społeczni partnerzy i swoiste objawy (...)”¹³. Joanna Kordjak i Agnieszka Szewczyk pokazują, że ciągłość niektórych postaw i nastrojów widocznych w codziennych praktykach, o której pisał Wyka i na którą chętnie wskazuje się do dziś, spotkała się jednak po wojnie z zupełnie nową sytuacją społeczno-polityczną. O odrębności tego czasu świadczą zatem nie tylko nowe tematy i dylematy, ale również konieczność zmierzenia się i przepracowania traumatycznych wojennych doświadczeń.

Ekspozycja czytana w porządku chronologicznym ukazuje okres powojenny jako drogę prowadzącą od zmuszonego kształtowania materii rzeczywistości, opartą na relatywnie dużej wolności artystycznej w podejmowaniu tematów, kiedy wszystko jeszcze było możliwe, przez okres intensywnych sporów i dyskusji oraz kształtujących się na gorąco poglądów, aż, ostatecznie, po wzmocnienie cenzury i rozwój sztywnej propagandy wizualnej. W kolejnych salach oglądamy więc energiczną odbudowę, w efekcie której zrealizowano projekty osiedla Muranów i Na Kole; obrazy Zagłady, marginalizowane w kolejnych latach; dyskusje o rozumieniu kategorii realizmu w literaturze i malarstwie; nowe projekty designerskie; i wreszcie dzieła propagandowe związane między innymi z tzw. Ziemią Odzyskaną i ich „powrotem do Macierzy”. Temat zależności sztuki od systemu społeczno-politycznego obecny jest w samej strukturze ekspozycji, którą w dużej mierze czytać można przez działalność tworzonych po wojnie instytucji państwowych: Biura



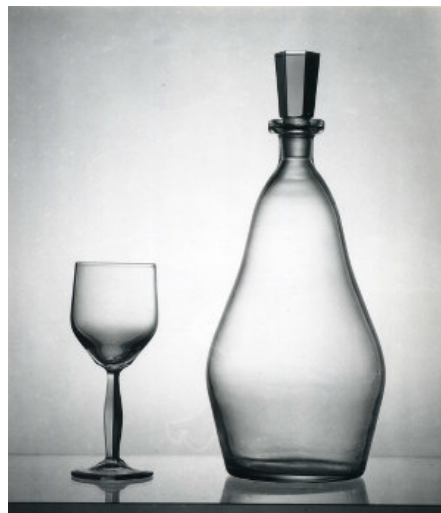
„Przekrój” 1945, nr 1 (15 kwietnia)

Odbudowy Stolicy, Biura Nadzoru Estetyki Produkcji, Instytutu Zachodniego czy postaci Jerzego Borejszy, kierownika Wydziału Prasowo-Informacyjnego w Resorcie Informacji i Propagandy, a następnie kierownika „Czytelnika”.

Kuratorki przekonują, że w okresie tuż po wojnie szczególnie mocno widoczne jest to, co następnie przerwie socrealizm – z jednej strony nowoczesność, z drugiej żałoba i pamięć o Zagładzie¹⁴. W tej perspektywie to czas kształtowania się nowej wyobraźni wizualnej, która wkrótce zostanie wepchnięta w rozpoznawalne figury i narracje. O tym przypomina wybrzmiewający na wystawie głos prezydenta Bolesława Bieruta: „Sądzę, że w dziedzinie twórczości kulturalnej winna istnieć ta sama współzależność między jednostką tworzącą i społeczeństwem, jaka istnieje w dziedzinie twórczości dóbr materialnych”¹⁵. Teza o stalinizacji, która skutecznie uciszyła wiele artystycznych głosów

i przyczyniła się do zaprzepaszczenia idei polskiej nowoczesności – na wystawie reprezentowanej między innymi przez działalność Klubu Młodych Artystów i Naukowców – ponownie zakłada nadrzędne znaczenie politycznych decyzji dla kształtu kulturalnego porządku po wojnie. O pierwszych efektach wpływu nowej doktryny świadczyć mają między innymi *Stocznia* Jerzego Nowosielskiego, *Pejzaż Śląski* Mariana Bogusza czy *Węgiel* Marii Jeremy z końca lat 40. Przemówienie Bieruta z listopada 1947 roku rzeczywiście często wskazywane jest jako pierwsza ekspresja stalinizacji, trudno jednak nie zauważyć zasadniczej roli grona zwolenników przyszłej doktryny, którzy aktywnie przecierali artystyczne szlaki na długo przed sierpniowym plenum w 1948 roku. Mimo wielu różnic w dyskusji o realizmie po wojnie dotyczyło to zarówno literatury, jak i malarstwa¹⁶. Biografie niektórych artystów i literatów, silnie kształtowane przez lewicowe poglądy, niuansują proponowaną na wystawie narrację, która sugeruje wyraźny kierunek i następstwo wydarzeń. Choć nie sposób polemizować ze znaczeniem politycznych decyzji, równie trudno zgodzić się z tezą o ich uprzedniości i dyktacie w nadawaniu kierunku zmian w sztuce; dokonywały się one również z udziałem samych twórców.

Jednym z pytań, na które ma odpowiadać wystawa, jest to, w jaki sposób „sztuka negocjowała swoje miejsce i język”¹⁷. „Zaraz po wojnie” jest jednak przede wszystkim



Irena Goerne, *Karafka i kieliszek*, 1948.
Dzięki uprzejmości Instytutu
Wzornictwa Przemysłowego

przełogiem tematycznych zainteresowań artystów. Istotnym pominięciem jest kwestia swoistości powojennego języka wizualnego, której szukać należałoby również w charakterze wykorzystywanych mediów, na wystawie traktowanych często instrumentalnie. Najbardziej wyrazistym tego przykładem jest miejsce filmu i kroniki – szczególnie w ich przypadku środek przekazu nie staje się przekazem, a nadrzędną wartością z perspektywy kuratorek ma wiadomość. Polska Kronika Filmowa, funkcjonująca po wojnie jako swoisty magazyn filmowy, jest tylko jednym z punktów w wyliczance reprezentacji ruin, a następnie procesu odbudowy – zdjęć, rysunków, malarstwa, map i planów architektonicznych, by wymienić tylko niektóre. Znaczenie kroniki wynika przede wszystkim z jej dokumentacyjnego charakteru, który być może najlepiej chwyta dynamizm odbudowy powojennej Polski. Jednak to skupienie się na rejestracji aktualnych wydarzeń w kraju wręcz domaga się pytania o miejsce i znaczenie samej kroniki jako (nieprzezroczystego) medium, w oderwaniu od tematów, które porusza. Ten McLuhanowski postulat analizy charakteru i znaczenia samego medium¹⁸ dotyczy również filmu – na wystawie rangę nadaje mu przede wszystkim podjęty temat. Fragment filmu *Ostatni etap* (1948) Wandy Jakubowskiej, umieszczony w sali wypełnionej obrazami Zagłady, staje się przede wszystkim poświadczeniem powszechności tej problematyki, obecnej w pracach wielu artystów i artystek powojnia.

Sama wojna to oczywiście jeden z najważniejszych punktów odniesienia na wystawie. Wśród obrazów cierpienia znalazły się tu wizualne zapiski jej doświadczenia, świadectwa, wizerunki ofiar, ale również oprawców, aż po artystyczne przetworzenia i interpretacje malarskie, powszechnie obecne również w popularnych czasopismach. Kuratorki dotykają tu ważnej kwestii sfery wizualnej okresu powojnia i sposobów krążenia obrazów w różnych mediach. Wystarczy przypomnieć, że nakłady „Przekroju” czy „Żołnierza Polskiego”, których rozkładowki i okładki prezentowane są na wystawie, po wojnie liczone były w setkach tysięcy egzemplarzy. W wylewających się zewsząd i zalewających odbiorcę obrazach cierpienia można widzieć również swoisty efekt post-traumatyczny, będący odzwierciedleniem



Jadwiga Maziarska, *Posąg krążącej siły*, 1949, olej, płótno. Muzeum Śląskie w Katowicach

zbiorowego doświadczenia wojny. Do pewnego stopnia udaje się tu również uchwycić zjawisko przemian obyczajowości i społecznej wrażliwości na obrazy cierpienia i przemocy, z których część nie mogłaby dziś trafić do oficjalnego obiegu publicznego. Uzmysławia to, jak współcześnie szeroka jest sfera obrazów wykluczonych, których obecność w popularnych mediach jest piętnowana i wypierana, które jednak nie tyle zostają skazane na wizualną banicję, ile powracają z całą mocą w innych mediach, przede wszystkim w sieci.

Wystawa pomija jednak inne nieoczywiste czy niestosowne obrazy. Za przykład jednego z brakujących przedstawień mogą posłużyć zdjęcia, a kilka lat po wojnie również pocztówki z pozdrowieniami z Oświęcimia¹⁹. Przesyłane do bliskich z „gorącymi pozdrowieniami” mogłyby stanowić, podobnie jak przedstawienia obecne choćby w „Przekroju”, niebezpieczny suplement wystawy. Przede wszystkim pokazują pamięć społeczną, której często brakuje w narracji z perspektywy historii sztuki, a tym samym wprowadzają problemy w dużej części nieobecne w twórczości artystów. Wynika to również z innego braku domagającego się uwagi: braku tych ważnych powojennych tematów, które z jakich przyczyn nie znalazły się w centrum zainteresowania artystów (po części zapewne ze względu na cenzurę, ale nie tylko). Cała sfera codziennego doświadczenia zostaje w efekcie przeoczona – repatriacje i przesiedlenia, opór społeczny, reforma rolna, obecność Armii Czerwonej i działalność podziemia, by wymienić tylko niektóre²⁰. Tę sytuację dobrze podsumowują słowa Wojciecha Włodarczyka w towarzyszącej wystawie książce o tym samym tytule: „Sztuka [po wojnie] stawała się czymś w rodzaju mechanizmu obronnego, ucieczką od nowej sytuacji politycznej i obok niepewności była drugim elementem określającym sferę kultury drugiej połowy lat czterdziestych”²¹.

„Zaraz po wojnie” jest – w założeniach – wystawą bez tezy. Joanna Kordjak i Agnieszka Szewczyk jej unikają, choć kilka stwierdzeń wyczytać można „między pracami” prezentowanych artystów i artystek oraz w wypowiedziach samych kuratorek. Wystawie brakuje jednak spajającej narracji, wzajemne powiązania budowane są niejako „do wewnątrz”. Prace wchodzą ze sobą w dialog na poziomie pojedynczych sal wystawowych, ale te między sobą już niekoniecznie. Te słabe relacje sprawiają, że poszczególne plany nie budują jednego obrazu; nawet z oddalenia trudno wyobrazić sobie całość. Kuratorki prezentują szeroką panoramę artystyczną składającą się z bardzo różnych przedstawień, wśród których znajdują się również przedmioty użytkowe, funkcjonujące po wojnie prawie wyłącznie

w sferze pragnień i wyobrażeń²². Brakuje tu jednak widocznej ręki narratorek, porządkującej materiał w sposób, który pozwoliłby na wyjaśnienie tego, co wydarzyło się w okresie tużpowojennym w sztuce. Stąd też alternatywnym tytułem wystawy w Zachęcie mogłoby być pytanie: „Co widać?”, pozostawiające jednak otwartą kwestię tego, kto patrzy.

Przypisy

- 1 Andrzej Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- 2 Marcin Zaremba, *Wielka trwoga, Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Wydawnictwo Znak – Instytut Studiów Politycznych PAN, Kraków–Warszawa 2012.
- 3 Eryk Krasucki, *Międzynarodowy komunista. Jerzy Borejsza – biografia polityczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- 4 Jan Tomasz Gross, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.
- 5 Marcin Zaremba, *Wielka trwoga...*, s. 13.
- 6 *Łańcut. Reforma rolna*, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych 1945, nieużyty materiał PKF, nr MF 0467.
- 7 *Muzeum – Zamek w Łańcucie*, Polska Kronika Filmowa 1951, nr 21.
- 8 „Majątek. Rzeźby z kolekcji rodziny von Rose oraz filmy i fotografie z archiwum Zofii Chomętowskiej”, zespół kuratorski pod kierunkiem Agnieszki Tarasiuk: Katarzyna Kucharska-Hornung – opracowanie kolekcji dylewskiej, Karolina Puchała-Rojek – opracowanie zbioru Zofii Chomętowskiej, Michał Libera – instalacja dźwiękowa na podstawie rejestracji wywiadu z Sibylle Friedberg, potomkinią rodu von Rose, oraz program muzyczny towarzyszący wystawie, Królikarnia – Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa, 18 marca – 17 maja 2015.



Mieczysław Berman, *Wojna*, 1944, fotomontaż. Muzeum Narodowe we Wrocławiu

9 *Edward Osóbka-Morawski skuwa herb Potockich z fasady pałacu w Łańcucie*, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych 1945.

10 *Muzeum – Zamek w Łańcucie...*

11 Wydaną po latach powojenną korespondencję z pisarzami Czesław Miłosz zatytułował właśnie *Zaraz po wojnie*, „bo – jak argumentował – [sformułowanie to] najlepiej określa tamten czas i ówczesne problemy”. Jak wiadomo, pożyczył je od Jerzego Andrzejewskiego, którego powieść *Popiół i diament* ukazywała się początkowo w „Odrodzeniu” pod tytułem *Zaraz po wojnie*. Czesław Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 13.

12 Zob. Marcin Zaremba, *Na początku był chaos*, w: idem, *Wielka trwoga...*, s. 141–148.

13 Kazimierz Wyka, *Życie na niby. Pamiętnik po klęsce [1939–1940]*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 11.

14 Teza ta została wielokrotnie powtórzona m.in. podczas oprowadzania kuratorskiego po wystawie.

15 *Fragmety przemówienia prezydenta Bolesława Bieruta podczas otwarcia radiostacji we Wrocławiu*, 16 listopada 1947, Narodowe Archiwum Cyfrowe.

16 Zob. m.in. Mariusz Zawodniak, *Zaraz po wojnie, a nawet przed... : o przygotowaniach do socrealizmu*, „Teksty Drugie” 2000, nr 1/2, s. 141–151; *Warszawa-Moskwa / Moskwa-Warszawa 1900–2000*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.

17 Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk *Zaraz po wojnie*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 23.

18 Por. Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.

19 O kolekcji Pawła Szypulskiego *Pozdrowienia z Auschwitz*, która ukazała się niedawno w formie książki, pisała w „Widoku” Iwona Kurz. Por. eadem, *Pozdrowienia*

z *Oświęcimia*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 3: „Archiwa stanów wyjątkowych”, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/101/138>, dostęp 4 listopada 2015. Zob. Paweł Szypulski, *Pozdrowienia z Auschwitz*, tekst Iwona Kurz, Fundacja Sztuk Wizualnych – Edition Patrick Frey, Kraków–Zurich 2015.

20 O kilku wyjątkowych pod tym względem obrazach, m.in. ukrytym znaczeniu obrazu *Bitwa o Addis Abebę* Jerzego Nowosielskiego, *Požogi* Waldemara Cwenarskiego czy *Elektry* Felicjana Szczęsnego pisze Wojciech Włodarczyk w zbiorze *Zaraz po wojnie*. Zob. Wojciech Włodarczyk, *Pięć lat*, w: *Zaraz po wojnie...*

21 Ibidem, s. 35.

22 Zob. np. Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Fundacja Bęc Zmiana – Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.