

## Waldemar Okoń: Chełmoński i socrealizm

Chełmoński był może nadmiernie sentymentalny, sielankowy i rustykalny lub religiancki; może zbyt wiele napisał o nim stosunkowo wcześniej Stanisław Witkiewicz, przez co kolejnym egzegetom pozostawało jedynie powtarzanie najważniejszych jego tez i anegdot; może też nie pasował do heroicznej wizji nowego człowieka i do bycia „realistą krytycznym”, który winien nie tylko ukazywać krzywdę społeczną, ale też ujawniać sposoby jak tę krzywdę, najlepiej na drodze rewolucyjnej, przewyciężyć – pisze Waldemar Okoń w „Biuletynie historii sztuki” (LXXVI, 2014, nr 4).

Impulsem dla napisania tego tekstu jest pamięć wydarzeń sprzed wielu lat, kiedy to jako uczeń Szkoły Podstawowej numer 55 we Wrocławiu na co dzień obcowałem z dziełami Józefa Chełmońskiego, a właściwie ich reprodukcjami zawieszonymi na ścianach mojej klasy, które jednocześnie intrygowały i skłaniały do coraz bardziej rozbudowywanych opisów, których uczyliśmy się na lekcjach języka polskiego. O ile pamiętam były to *Babie lato* (1875) i *Bociany* (1900), które powielane i powtarzane wielokrotnie funkcjonowały wówczas jako pomoc dydaktyczna nie tylko w szkole podstawowej, lecz także średniej. Niestety nie udało mi się dotrzeć do aktów prawnych regulujących w czasach PRL-u tego typu wybory. Nie pisze również o nich Joanna Wojdon, autorka szczegółowej analizy *Propagandy politycznej w podręcznikach dla szkół pozastawowych Polski Ludowej (1944-1989)*, która zresztą sprawom plastyki w tych podręcznikach poświęca bardzo mało miejsca [1]. Dzieje się tak być może dlatego, że, o

czym często zapominamy, „pierwsze podręczniki do plastyki dla szkół podstawowych zostały opracowane dopiero dla szkoły ośmioletniej, a więc w latach sześćdziesiątych, dla klasy V-VIII. Autorem wszystkich był Stanisław Stopczyk” [2]. Konkretnie lata wydań tych podręczników to lata 1968 i 1969, a więc zawieszenie w klasach reprodukcji prac Chełmońskiego na pewno wyprzedzało je znacznie i wynikało bardziej z ducha epoki socrealistycznej niż czasów tak zwanej „małej stabilizacji”. Impuls drugi to lektura, po latach wielokrotnie wznawianego *Malarstwa polskiego ostatnich dwustu lat* Tadeusza Dobrowolskiego (wydanie III w roku 1989, w szacownym Ossolineum w nakładzie, o jakim współcześni autorzy tego typu publikacji mogą jedynie pomarzyć – 100 tys. egzemplarzy) [3], gdzie można przeczytać, iż twórczość Chełmońskiego była „bardziej zachowawcza niż Gieryskich, zwrócona nie ku miastu, lecz ku wsi, jeszcze zasugerowana tematem i treścią «literacką»; pod względem formalnym mniej wyspekulowana, kolorystycznie mniej bogata, za to przy swym naturalizmie, ekspresyjna jako przejaw tzw. temperamentu polskiego” [4]. W kompendium tym znajduję też opinię, że Chełmoński „jako człowiek późnego pozytywizmu [...]



JÓZEF CHEŁMOŃSKI. Przed karczmą, 1875. Olej

Te niezwykle ważne wskazania Stalina są dla nas ni-  
cią przewodnią do rozstrzygnięcia zagadnienia narodo-  
wej formy sztuki o socjalistycznej treści.

Nie byłoby słuszne sprowadzać pojęcia narodowej for-  
my do wykorzystania metod i motywów sztuki ludowej,  
a tym bardziej feudalnej sztuki danego narodu.

Stylizacja pod średniowieczną miniaturę w Uzbekista-  
nie albo pod stare freski w Gruzji, np. u Gudiaszwili,  
nie może posłużyć za przykład zapładniającego wpływu  
narodowych form artystycznych. Oczywiście, wykorzy-  
stanie poszczególnych elementów ludowej tradycji, a w  
szczególności sztuki średniowiecza, może być niezwykle  
zapładniające. Wspomnimy dla przykładu budowle Tam-  
aniana w Erewaniu. Bez wątpienia wzornictwo ludowe  
stanowi ważny element architektonicznej ornamentyki,  
czego przykłady znajdujemy na Ukrainie, w Uzbekista-  
nie, Gruzji, itd. Lecz po pierwsze, nie można sprowadzać  
całego zagadnienia o narodowej formie i o ludowej tra-  
dycji w sztuce jedynie do wykorzystania tradycyjnych  
motywów artystycznych, a w szczególności średniowiecz-  
nych; po drugie — należy przeprowadzać skrupulatną  
selekcję, ponieważ sztuka średniowieczna nacechowana  
jest, powiedzmy, szeregiem ograniczeń. Jeśli nie ma się  
ich na uwadze, można dojść do restauratorstwa, do bez-  
krytycznego powtarzania średniowiecznych wzorów, jak-  
że dalekich od naszej socjalistycznej rzeczywistości.

Zasadą rozwoju narodowych form w sztuce winno być  
odrodzenie żywej, zapładniającej tradycji w kulturze  
artystycznej danego ludu i wzbogacenie jej praktyką

dziemy żądać od armeńskiego artysty obrazowania ste-  
powych dali, po których galopują wprawni hodowcy  
koni.

Wskazując na istotne odrębności narodowe, nie negu-  
jemy w żadnym wypadku konieczności włączenia do so-  
cjalistycznej kultury artystycznej każdego narodu boga-  
tego dorobku jego przyszłości. W tej sprawie winniśmy  
oprzeć się na ogromnej wagi wskazaniach Lenina  
i Stalina.

Lenin pisał: „W każdym współczesnym narodzie ist-  
nieją dwa narody. Istnieją dwie kultury narodowe  
w każdej kulturze narodowej. Istnieje wielkoruska kul-  
tura Puryżkiewiczów, Guczkowów i Struwe — lecz ist-  
nieje również wielkoruska kultura, zapisująca się imio-  
nami Czernyszewskiego i Plechanowa. Takie same dwie  
kultury istnieją na Ukrainie, w Niemczech, we Francji,  
Anglii, u Żydów itd”. Nauka Lenina o dwóch kulturach  
określa podejście do zagadnienia rozwoju narodowych  
tradycji w warunkach radzieckich. Lenin żądał, by z ka-  
dej narodowej kultury wybierano „jej konsekwentnie  
demokratyczne i socjalistyczne elementy”. Rozumie się,  
że nie znaczy to, by z tradycji rosyjskiej rozwijać wy-  
łącznie puściznę pieriedwiżników, a pomijać artystów  
początku XIX wieku — Kipreńskiego, Martosa i innych.  
Ważne jest, by tworzywem rozwijającym w nowych wa-  
runkach stały się postępowe, związane z ludem tenden-  
cje. Portrety Rokotowa i Lewickiego należą do bezcen-  
nej skarbnicy sztuki rosyjskiej. Lecz interesują nas one  
nie jako dziedzictwo feudalno-stanowej kastowości, lecz



STANISŁAW WITKIEWICZ. Ranny powstaniec. Olej

one niezrównanie bardziej ogólnoludowe, niż jakikolwiek naród burżuazyjny<sup>10)</sup>

Powstanie narodów ogólnoludowych, narodów socjalistycznych stwarza przesłanki do rozkwitu autentycznej ogólnoludowej sztuki i na tym tle — do odrodzenia, wzbogacenia i rozwoju żywych tradycji demokracji i socjalizmu w artystycznej kulturze przeszłości.

Wspaniały przemysł artystyczny ludów Azji Środkowej był w warunkach kapitalizmu skazany na wymarcie. Ustrój socjalistyczny ocalił go od zguby, a my zachwy-

camy się dziś czarownymi dywanami turkmeńskimi, uzbeckim snycerstwem, tadżyckim haftem.

Obecnie formy artystyczne rozpoczynają nowe życie, zachodzi proces wzrostu i wzbogacenia narodowej formy artystycznej sztuki socjalistycznej w treści, opartej o ludową tradycję artystyczną.

Ogromne zmiany w charakterze, trybie życia, poziomie kulturalnym ludów ZSRR stwarzają konieczność rozwijania postępowych elementów sztuki przeszłości, lecz jednocześnie — włączenia do sztuki nowych elementów narodowej formy, odpowiadających nowym socjalistycznym treściom życia tych ludów.

Przekład H. Kr.

<sup>10)</sup> J. W. Stalin. Dzieła, tom 11.



KOZAKIEWICZ. Powrót z kopania ziemniaków. Olej

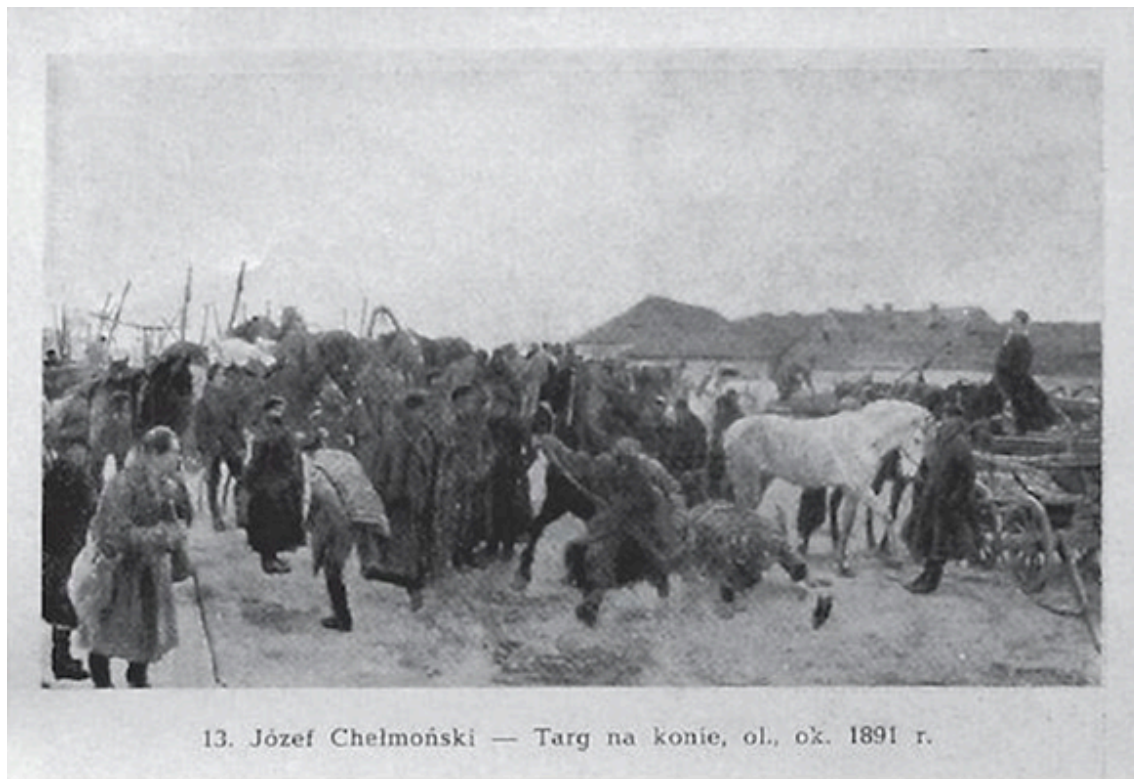
1., 2., Reprodukcyjne obrazy Józefa Chełmońskiego „Przed karczmą”, Stanisława Witkiewicza „Ranny powstaniec” i Antoniego Kozakiewicza „Powrót z kopania kartofli” ilustrujące artykuł Giermana Niedoszywina „Zagadnienie ludowości w sztuce radzieckiej” („Przegląd Artystyczny” 1951, nr 4).

zahaczał, lecz niezbyt często o tematykę realizmu krytycznego. Oprócz dworu polskiego dostrzegał wieś nędzną i zgrzebną, co naraziło go na zarzut brutalnego realizmu (naturalizmu) W gruncie rzeczy odkrywał urodę (przynajmniej wizualną) przedmiotów zwykłych i sytuacji codziennych. Nawet jego sceny liryczne, sielskie jak *Babie lato*, przyjmowały kształt materialny i bryłowy stanowiąc klasyczny produkt sensualizmu” [5].

Już te dwa cytaty mogłyby się stać przedmiotem szczegółowej, „metakrytycznej” analizy. Tyle w nich bowiem zdumiewających swą socrealistyczną proweniencją sformułowań i sądów wartościujących. Na razie jednak nie będę tego robił, ponieważ chciałbym w tym momencie przejść do innego źródła mojej wypowiedzi, a mianowicie do wybadanych artykułów z „Przeglądu Artystycznego”, o którym sama redakcja pisała, iż jest pismem Państwowego Instytutu Sztuki Związku Polskich Artystów Plastyków, jedynym „u nas poświęconym problematyce twórczej w dziedzinie sztuk plastycznych” [6].

Dwumiesięcznik ten, będąc wręcz niewyczerpaną kopalnią wiadomości na temat ówczesnych oficjalnych preferencji estetycznych i sądów o sztuce, zasługuje na bardziej niż wybiórcze omówienie, w kontekście jednak tematyki naszej sesji należy jedynie stwierdzić, iż Chełmoński jest w nim Wielkim Nieobecny i pojawia się jedynie na marginesach artykułów poświęconych innym artystom oraz ogólnej dyskusji na

temat realizmu w sztuce. Przykładowo, najbardziej pochlebne opinie na temat naszego malarza odnajdujemy w artykule Józefa E. Dutkiewicza poświęconym stowarzyszeniu artystów „Sztuka”, gdzie czytamy, iż Chełmoński wprowadził do naszego malarstwa „temat chłopski-wiejski [...] wyczerpując wiejską tematykę od zaścianka do tragicznej wizji niedoli chłopskiej w obrazie *Przed karczmą – wynosząc godność siermięgi* (podkreślenie moje – W. O.) i odkrywając poezję wsi i przyrody polskiej stworzył z niej temat narodowy” [7]. W artykule tym znajdujemy utyskiwanie na „atrakcyjność kosmopolitycznej sztuki impresjonizmu” oraz na brak „wyraźnego stawiania zagadnień społecznych” przez artystów związanych ze „Sztuką”, co prowadziło między innymi do „niefrasobliwości w ujęciu zagadnień ideologii artystycznej” i „braku głębszego, krytycznego spojrzenia na rzeczywistość”, a w praktyce malarskiej, do ukazywania chłopa tryskającego zdrowiem, rumianego od mrozu, świecącego bogactwem barw na śniegu” [8].



13. Józef Chełmoński — Targ na konie, ol., ok. 1891 r.

*3. Reprodukacja obrazu Józefa Chełmońskiego „Targ na konie”  
ilustrująca artykuł Władysławy Jaworskiej „Poglądy Stasowa na  
malarstwo polskie XIX w.” („Materiały do Studiów i Dyskusji” 1952, nr  
2-3)*

Cytaty te nie są bynajmniej formą słownej inkrustacji czy próbą ujawnienia dobrze znanych intelektualnych mielizn doktryny socrealistycznej, ale klasycznym przykładem „kalek myślowych”, które towarzyszyły krytykom tej i następnych epok i były nieobce, o czym za chwilę, najwybitniejszym ówczesnym historykom sztuki. Twórczość niektórych polskich malarzy XIX-wiecznych, wydaje się, idealnie pasowała do tego typu pisanych w wiele lat po ich śmierci

sformułowań. Może jedynie dziwić, że epoka nie wybrała Chełmońskiego na swojego bohatera umiejscawiając go nie tylko za Matejką czy Michałowskim, ale też za takim malarzami *minorum gentium* jak Szermetowski, Kotsis, Gerson czy Piechowski. Być może wynikało to z prozaicznego faktu, że Chełmoński nie znalazł takiego „piewcy”, jak Józef Szermentowski w osobie Ireny Jakimowicz, autorki pracy magisterskiej na jego temat, przygotowanej pod kierunkiem Juliusza Starzyńskiego i opublikowanej w „Biuletynie Historii Sztuki” w roku 1951 [9], być może jednak coś powstrzymywało ideologów socrealizmu przed nadmierną apoteozą twórczości autora *Kuropatw na śniegu*, o czym świadczy na przykład fakt, iż w „Zestawieniu treści «Przeglądu Artystycznego»” z roku 1950 nazwisko Chełmońskiego pojawia się zaledwie jeden jedyny raz. Próbując wyjaśnić tę intrygującą sytuację musimy sięgnąć do tekstów z epoki jedynie pośrednio związanych z malarstwem naszego artysty, niestety, ze względu na ograniczony czas mojego wystąpienia mogę to zagadnienie jedynie pobieżnie naszkicować. Na przykład w „Przeglądzie Artystycznym” z roku 1951 znajdujemy artykuł Giermana Niedożywina *Zagadnienie ludowości w sztuce radzieckiej*, gdzie po pochwałach epoki socjalizmu, w której likwiduje się podziały klasowe oraz sprzyja „zanikaniu przepaści dzielącej sztukę zawodową od amatorskiej”, czytamy, że „zasadą rozwoju narodowych form w sztuce winno być odrodzenie żywej, zapładniającej tradycji w kulturze artystycznej danego ludu i wzbogacenie jej praktyką współczesnej rzeczywistości” [10]. Artykułowi temu towarzyszą reprodukcje obrazów, co jest w miarę zrozumiałe, Chełmońskiego *Przed karczmą* i Antoniego Kozakiewicza *Powrót z kopania ziemniaków*, oraz, co tak bardzo zrozumiałe już nie jest, obrazu Stanisława Witkiewicza *Ranny powstaniec*. Drążąc to zagadnienie dochodzimy do tekstu autorstwa Ksawerego Piwockiego z roku 1952, który omawiając aktualne tendencje w socrealistycznym malarstwie pejzażowym podkreśla, iż powinny w nim być nowe akcenty, ponieważ „kraj nasz nie jest już tym z czasów J. Chełmońskiego,

Szermentowskiego, Małeckiego czy Wyczółkowskiego”. I dalej, tym razem w trybie postulatywnym: „Wyostrenie zmysłu obserwacyjnego dla apercpcji nowych wartości jakie w nasz pejzaż wnosi wielkie budownictwo socjalistycznego planu sześćoletniego wydaje mi się głównym postulatem stojącym przed naszymi pejzażystami” [11].



*4. Reprodukacja szkicu Józefa Chełmońskiego „Konie” ilustrująca artykuł Romana Zimanda „Antoni Sygietyński jako krytyk sztuki” („Materiały do Studiów i Dyskusji” 1953, nr 3-4)*

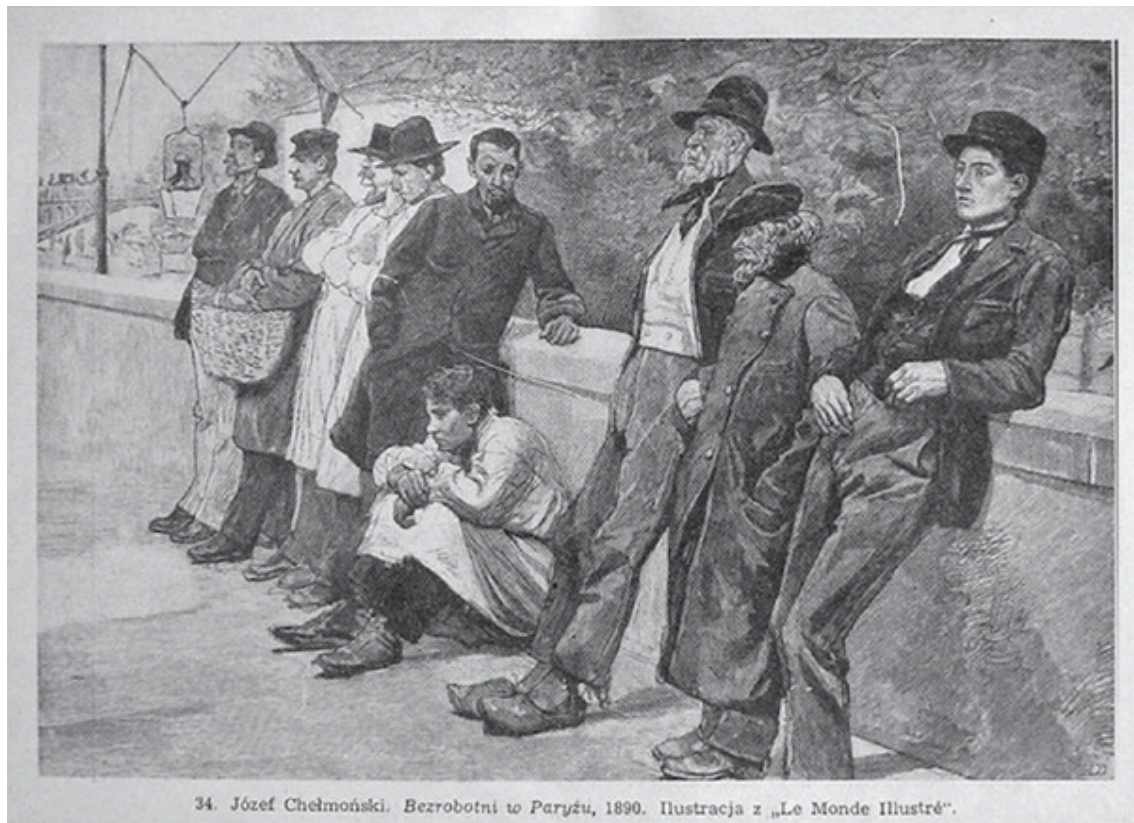
I tutaj dotykamy sedna socrealistycznej sprawy, a mianowicie braku w wielu późnych obrazach rodzimych XIX-wiecznych pejzażystów, w tym oczywiście Chełmońskiego, postaci ludzkiej, a tym samym „śladów pracy człowieka”. To człowiek powinien ukazać się na pierwszym planie, który, jak pisze Piwocki, „świadomie przekształcający przyrodę”, a to wymaga „przestawienia warsztatu i samej kompozycji na nowe zadania”, potrzebne są ujęcia syntetyczne, a nie „delektowanie się detalem”, ujęcia całościowe, sprzyjające nowym treściom, „nasycające nasz kraj i jego obraz” [12]. Czyli *Sprawa przed wójtem* jako odległy wzór: tak; czy szlachecki *Zjazd na polowanie* również tak, tego już nie jestem pewien, ale *Kuropatwy na śniegu*, *Mgły poranne*, *Zachód słońca zimą*, *Obłok* – już raczej nie. I w ten sposób przechodzimy do kluczowego zagadnienia, z którym borykała się krytyka i teoria sztuki tej epoki, a mianowicie do sposobów rozumienia tak zwanego „realizmu krytycznego”. Problem ten ma już swoją bardzo bogatą literaturę [13], ja jednak celowo nie odniosę się do tekstów późniejszych, ale przytoczę opinie z lat 50., nadal posiłkując się wypowiedziami o malarstwie polskim, zawartymi w kolejnych numerach „Przeglądu Artystycznego”. W artykule Armanda Vetulaniego *Wojciech Gerson. W 50-tą rocznicę śmierci* czytamy, że autor *Cmentarza w górach*, doskonaląc swój warsztat realistyczny, „deklarował się coraz bardziej w obozie postępu”, niestety później zatracił „jasną społeczną wymowę swych prac młodzieńczych, pozbawiając je cech realizmu krytycznego, wyraźnych w jego pracach z wczesnego okresu”. Szczęśliwie jednak był Gerson „bliski ideowo plastyce rosyjskiej przez zdecydowane odejście od schyłkowych burżuazyjnych prądów w sztuce zachodnioeuropejskiej”, a to dzięki walce o realizm i o pierwiastki narodowe oraz dostrzeganiu „społecznej użyteczności sztuki”, przez co „jest szczególnie nam bliski dzisiaj, w chwili walk o realizm socjalistyczny i krytycznego badania realistycznej

tradycji sztuki polskiej ubiegłego stulecia” [14]. Podobny w tonie jest tekst Marii Twarowskiej poświęcony Leonowi Wyczółkowskiemu, w którym autorka stwierdza, że „realizm decyduje o wartości, wielkości, żywej sile sztuki. Ale uzbrojony w świadomość historyczną krytyk powinien umieć dopatrzeć się nurtu realizmu i tam, gdzie występuje on częściowo przesłonięty przez antyrealistyczne akcesoria”. Według Twarowskiej w pracach Wyczółkowskiego, a szczególnie w obrazach o tematyce chłopskiej „nie ma nic z konwencji”, bowiem spotykamy się w nich z „prawdą o człowieku” i z „naturalną godnością rybaków – gospodarzy rzeki”, a grafika tego artysty jest „znakomitą szkołą czujności, nieustannej pracy twórczej w służbie treści realistycznej”, dzięki czemu uniknął on frazeologii i formalizmu oraz pozostał „zupełnie obcy «nowym», a w istocie starczym kierunkom formalistycznym, dążącym do abstrakcji” [15]. I znowu proszę nie podejrzewać mnie o bawienie się socrealistycznym słowem, chociaż podobnie jak „godność siermięgi” „naturalna godność rybaków – gospodarzy rzeki” bardzo mi się podoba, jednak oczywiście nie o moje lekko perwersyjne w tej materii upodobania tutaj chodzi, ale o swoiste rytualno-retoryczne zaklęcia towarzyszące tym pracom, w których słowa „realizm”, „prawda”, „człowiek”, „krzywda chłopska”, „krytycyzm”, „synteza” odmieniane są przez wszystkie przypadki i na wszystkie sposoby. Uważny czytelnik może odnieść momentami wrażenie, że teksty ówczesnych krytyków toczą się niejako dwoma torami. Jeden z nich to prezentacja faktów i zdarzeń w miarę poprawna, oparta na źródłach, wykorzystująca klasyczne techniki badawcze nauk humanistycznych, drugi zaś nurt to owa słowna i ideologiczna socrealistyczna „ornamentacja”, która w większym lub mniejszym stopniu przenika do tekstu zasadniczego, bez względu na jego sens i znaczenie. Przykładem niech będzie artykuł Macieja Masłowskiego *Wojciech Piechowski 1849-1911*, gdzie po bardzo szczegółowym omówieniu twórczości tego „samorodnego”, jak chce autor, malarza, znajdujemy stwierdzenie, że „niezależnie od wszelkich braków, jest w

niej jakaś wielkość, coś na wskroś oryginalnego, niepowtarzalnego, nie dającego się podrobić. Jest to właśnie jej realizm, owa autentyczność, owa wielka uczciwość i prawda czystego serca” [16]. Co ciekawe, nie wszyscy autorzy ulegali w równej mierze tej retoryczno-ideologicznej presji, ale zawsze tego typu akcenty były obecne. W opublikowanej w roku 1958 w serii „Sztuka” i firmowanej przez Bibliotekę Towarzystwa Wiedzy Powszechnej książeczce Jana Wegnera *Józef Chełmoński*, po bardzo obiektywnym, skrótowym przedstawieniu życiorysu i dokonań malarza odnajdujemy owo „sakramentalne” zdanie kończące całość, w którym autor stwierdza, iż „Mieliśmy artystów, którzy bardziej od niego imponowali rzemiosłem malarskim, lecz bodaj nikogo, kto by szczerzej wypowiadał swoje nastroje i wzruszenia. W twórczości swojej, przepojonej liryczno-nastrojowym realizmem, ukazał nam piękno pejzażu polskiego i utrwalił życie wsi. W ludowości szukał natchnienia. Z ludu, z jego pracy, przeżyć i wzruszeń – czerpał soki ożywcze dla swego talentu” [17].

Cokolwiek terrorystyczni w swych zapędach zwolennicy wielkiego realizmu krytycznego byliby zdziwieni łączeniem ich ulubionego pojęcia z lirycznością i nastrojowością, autora wybroniłoby jednak niewątpliwie wskazanie na lud jako na siłę i źródło wszelkich artystycznych natchnień. Bliscy jesteśmy tu innym biografiom artystów polskich, z Chopinem na czele, o czym pisałem w innym miejscu [18]. Dość powiedzieć, że ów syndrom, a właściwie zlepek powielanych i powtarzanych form interpretacji, sformułowań, kalek i stereotypów, tak naprawdę nigdy nie opuścił omówień twórczości Chełmońskiego – poczynając od tych dawniejszych, na których zaciążyła siła retoryki Stanisława Witkiewicza, do opublikowanych w latach 80. XX w. [19].

Wspominałem wcześniej o rozprawie Ireny Jakimowicz poświęconej twórczości Józefa Szermentowskiego [20]. Jest ona wręcz modelową, socrealistyczną biografią pejzażysty działającego w XIX w., którego próbowano włączyć do panteonu ojców-założycieli sztuki socjalistycznej w treści i narodowej w formie. Autorka, po wskazaniu na społeczno-polityczne uwarunkowania czasów, w których tworzył Szermentowski – wzmożenie walki klasowej związanej z liczebnym wzrostem klasy robotniczej, rządy we Francji II Cesarstwa sprawowane przez „bandę awanturników politycznych i finansowych” plus wspomnienia rodzinnego kraju i obrazu „cierpiącego nędzę ludu”, podkreśla, że artysta zerwał z sentymentalnym traktowaniem ludowego sztafażu, od czego nie byli wolni zarówno Chełmoński, jak i Jan Stanisławski, którzy nie osiągnęli „tego stopnia prawdziwości i zdolności syntezy co pejzaż Szermentowskiego”. Wprawdzie autor *Odpochniku* oracza przeglądał się niekiedy w „krzywym zwierciadle solidaryzmu narodowego” i zbyt biernie współczuł nędzy chłopu, jednak ratowała go „konkretność stosunku do rzeczywistości oraz wybór obrazów rodzajowych „o zewnętrznych chociaż elementach ludowości”. Był w tym podobny – to stale powracający motyw ówczesnej naszej krytyki artystycznej – do Pieredwiżników, a jego realizm przenikał, pomimo „biernego współczucia nędzy chłopu”, „krytycyzm społeczny”, co sprawiło, iż według autorki współcześni malarze winni nawiązywać do „tego nurtu tradycji, który reprezentuje malarstwo Szermentowskiego” [21].



34. Józef Chełmoński. Bezrobotni w Paryżu, 1890. Ilustracja z „Le Monde Illustré”.

*5. Reprodukacja ryciny według rysunku Józefa Chełmońskiego „Bezrobotni w Paryżu” ilustrująca artykuł Romana Zimanda „Antoni Sygietyński jako krytyk sztuki” („Materiały do Studiów i Dyskusji” 1953, nr 3-4)*

Owo szukanie antenatów przez krytyków i historyków sztuki ówczesnej epoki mogłoby stać się przedmiotem osobnego opracowania, tak niekiedy pokrętnie były ścieżki, na jakich to czyniono, i karkołomne myślowo dowodzenia sensowności tego typu działań. Chełmoński jakoś tu nie pasował. Może był nadmiernie sentymentalny, sielankowy i rustykalny lub, *apage satanas*, religiancki; może zbyt wiele napisał o nim stosunkowo wcześniej Stanisław Witkiewicz, przez co kolejnym

egzegetom pozostawało jedynie powtarzanie najważniejszych tez i anegdot autora *Sztuki i krytyki u nas*; może też nie pasował do heroicznej wizji nowego człowieka i do bycia „realistą krytycznym”, który winien nie tylko ukazywać krzywdę społeczną, ale też ujawniać sposoby jak tę krzywdę, najlepiej na drodze rewolucyjnej, przezwyciężyć. Statystycznie rzecz biorąc, co potwierdza polskiej krytyce artystycznej okresu realizmu socjalistycznego [22], Chełmońskiego w niej było bardzo mało. Pojawiał się na marginesach, jak to już wspominałem, rozważań nad malarstwem pejzażowym, dyskusji nad burżuazyjnym i formalistycznym charakterem malarstwa impresjonistów (Helena Krajewska) czy omawiania „alternacji”, polegającej na „zmienności pierwiastków realistycznych i krytycznych podporządkowanej rytmowi pobytów danego artysty w kraju”. Wyjazdy za granicę miały bowiem sprzyjać uleganiu przez rodzimych twórców wpływom kosmopolitycznym oraz ograniczaniu bądź eliminowaniu „humanistycznych i społecznych treści obrazów” [23] – tak przede wszystkim w twórczości Aleksandra Gierymskiego, ale też i u innych naszych XIX-wiecznych artystów bliskich „realizmowi w narodowych tradycjach”. Oczywiście pojawiały się wątpliwości, o których Janusz Bogucki informował podczas wystawy okręgowej w Sopocie w 1953 r., mówiąc, że „do warsztatu klasyków trzeba sięgać celowo, tj. po określone narzędzia i sposoby, konkretnie przydatne nam w danej chwili do rozwiązywania określonych zadań wynikających z naszego współczesnego spotkania z naturą. Fałszywe i niecelowe pozostanie zawsze wszelkie imitowanie ogólnego wyglądu obrazów jakiegokolwiek klasyka lub szkoły historycznej” [24], jednak realizm jest realizmem i bez względu na swój krytycyzm lub brak krytycyzmu rządzi się określonymi prawami owego zwierciadła przechadzającego po gościńcach świata. Chyba że założymy, iż tego świata jeszcze nie ma, że pozostaje on w budowie, wtedy w zwierciadle może odbić się wszystko, ponieważ odbija ono nie socrealistyczną rzeczywistość, a pomnożone o historię wyobrażenie o niej, swoistą ułudę, fikcję, w której mogą się

pomieścić *Bezrobotni w Paryżu* i XIX-wieczny *Targ na konie* [25], a obok ulotnych szkiców akwarelowych króluje *Babie lato*, obraz tyleż sensualny, co wręcz, jak na XIX-wieczne standardy, nieprzyzwoity, na którym trudno jest, przy najszczerzych chęciach, zauważyć trud i znój chłopskiej pracy oraz wykuwanie nowej, szczęśliwej przyszłości.

Nie wiem co lub kto zdecydował, że reprodukcja tego obrazu towarzyszyła mi przez całe lata szkolnej edukacji. Szczęśliwie nie wiedziałem wówczas, jakiej naprawdę konduity była modelka Chełmońskiego, na której, jak kiedyś to określano, „toczonych” biodrach, kładły się spojrzenia męskiej części naszej klasy. Źródła edukacji w czasach tuż po socrealizmie, jak widzimy, niejedno miały imię, to akurat było na szczęście dosyć sympatyczne i pociągające, bez względu na to, co dzisiaj sądzymy (sądzę) o tej epoce i jak ją oceniamy.

*prof. dr hab. Waldemar Okoń*

*Tekst pochodzi z „Biuletynu historii sztuki” (LXXVI, 2014, nr 4).*

*fot. Michał Strachowski*

### **Przypisy:**

[1] J. Wojdon, *Propaganda polityczna w podręcznikach dla szkół podstawowych Polski Ludowej (1944-1989)*, Toruń 2001.

[2] Ibid., s. 253.

[3] T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989.

[4] Ibid., s. 161. Dobrowolski już w 1946 r. odnosił się krytycznie do aktualnych tendencji sztuki zachodniej, a receptę na ten stan rzeczy upatrywał w powrocie do realistycznego malarstwa XIX w., w tym do twórczości Chełmońskiego. Zob. T. Dobrowolski, „O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa”, *Odrodzenie*, 1946, nr 23; por. też: P. Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1970*, Kraków 2006, s. 62.

[5] T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie...*, s. 163-164.

[6] „Od Redakcji”, *Przegląd Artystyczny*, 1953, nr 2, s. 5. W tekście tym przeprowadzono utrzymaną w duchu socrealizmu samokrytykę, wskazując, iż dotąd za mało zwracano w piśmie uwagi „na niebezpieczeństwa schematyzmu”, przez co zaczęły odżywać „ pewne tendencje formalistyczne, zawężanie problematyki, akcenty beztroski i samouspokojenia w środowisku plastyków”; *ibid.*, s. 5-6.

[7] J.E. Dutkiewicz, „Sztuka” *Przegląd Artystyczny*, 1951, nr 4, s. 18-19.

[8] Ibid., s. 17-18. Z kolei w artykule Heleny Krajewskiej, Warsztat twórczy współczesnego artysty w stosunku do realistycznej tradycji sztuki XIX w. czytamy, że malarstwo Chełmońskiego „pozwała poznać życie i obyczaje ludu polskiego, środowisko wiejskie, małomiasteczkowe, pozwała poznać krajobraz i określić jego miejsce na ziemi”, ale zbyt wiele tu „opisowej narracji” oraz „brak poważniejszych uogólnień ideowych” (*Przegląd Artystyczny*, 1951, nr 1, s. 20).

[9] I. Jakimowicz, „Twórczość Józefa Szermentowskiego. Ze studiów nad początkami realizmu w polskim malarstwie pejzażowym”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 1951, nr 1, s. 5-55.

[10] G. Niedoziwin, „Zagadnienie ludowości w sztuce radzieckiej”, *Przegląd Artystyczny*, 1951, nr 4, s. 29. Z kolei w „Przeglądzie Artystycznym” z 1953 r. (nr 1, s. 59-68) znajdujemy bardzo pozytywną ocenę malarstwa Chełmońskiego zawartą w artykule Borisa Surisa, „Sztuka polskiego narodu (Na podstawie materiałów Wystawy Polskiej Plastyki w Moskwie)”. Jest to tłumaczenie artykułu z pisma „Iskusstwo” (1952, nr 5).

[11] K. Piwocki, „Pejzaż”, *Przegląd Artystyczny*, 1952, nr 1, s. 52.

[12] Ibid.

[13] Mogę tu wskazać przykładowo książkę Edwarda Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria, rozwój, upadek*, Kraków 2001, w której znajduje się obszerna bibliografia prac związanych z tym zagadnieniem.

[14] A. Vetulani, „Wojciech Gerson. W 50-tą rocznicę śmierci”, *Przegląd Artystyczny*, 1951, nr 4, s. 63. Vetulani zamieścił wcześniej w „Przeglądzie Artystycznym” (1950, nr 10-11) artykuł P. Czistiakow i W. Gerson. Wychowawcy rosyjskich i polskich realistów, w którym przytoczył opinię Chełmońskiego o Gersonie, iż ten ostatni twierdził, że „nigdy nie można poprzestać na zanotowaniu koloru ziemi, nie namalowawszy przedtem nieba” (s. 21).

[15] M. Twarowska, „Leon Wyczółkowski”, *Przegląd Artystyczny*, 1952, nr 4, s. 27, 35.

[16] M. Masłowski, „Wojciech Piechowski 1849-1911”, *Przegląd Artystyczny*, 1951, nr 3, s. 22.

[17] J. Wegner, *Józef Chełmoński*, Warszawa 1958, s. 51.

[18] W. Okoń, „Chopin-artysta”, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009, s. 135-148.

[19] Np. A. Ligocki, *Józef Chełmoński*, Warszawa 1983.

[20] I. Jakimowicz, op. cit., s. 42, 48.

[21] Ibid., s. 54

[22] E. Kal, „Tego się nie krytykuje na kogo się nie liczy”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk 2010.

[23] Pisze o tym Kal, *op. cit.*, s. 269 i następne.

[24] Podaję za: E. Kal, *op. cit.*, s. 273.

[25] W indeksie zawartości kwartalnika „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką” opublikowanym w 1955 r. i obejmującym lata 1950-1954 właśnie te reprodukcje prac Chełmońskiego są wymieniane.