

WARSZAWA – MOSKWA / МОСКВА – ВАРШАВА

1900–2000



WARSZAWA – MOSKWA / МОСКВА – ВАРШАВА

1900–2000

Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej
Aleksander Kwapiński

Prezydent Federacji Rosyjskiej
Władimir Putin

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

listopad 2004 – styczeń 2005

Państwowa Galeria Tretiakowska

marzec – czerwiec 2005

O historii powstania wystawy „Warszawa – Moskwa/Moskwa – Баршава 1900–2000”. Spojrzenie z Moskwy

Pomysł zorganizowania wystawy „Warszawa – Moskwa/Moskwa – Баршава 1900–2000” w ramach odbywającego się w Moskwie i Warszawie festiwalu rosyjsko-polskiej kultury zrodził się kilka lat temu i został poparty na najwyższym szczeblu politycznym. Temat wystawy inspirowany był niewątpliwie – słynną w światowej skali – analogiczną wystawą z przełomu lat 70. i 80. pod tytułem „Paryż – Moskwa/Moskwa – Paryż”, prezentowaną w stolicach Francji (1979) i ówczesnego ZSRR (1981). Po dziś dzień ekspozycja ta wzbudza wśród specjalistów różnych krajów chęć spożytkowania wspaniałej rosyjsko-francuskiej idei do prezentacji własnej kulturalno-historycznej spuścizny. Dość wspomnieć choćby organizowane w Niemczech i Rosji w ciągu ostatnich pięciu lat dwie wystawy, a raczej – dwa etapy jednej wystawy, „Berlin – Moskwa/Moskwa – Berlin”. Warto zauważyć, że pomysły berlińsko-moskiewskiej i warszawsko-moskiewskiej ekspozycji powstały niemal jednocześnie i w zasadzie niezależnie od siebie.

Potrzeba tworzenia podobnych, współzawodniczących ze sobą wystaw jest w pełni uzasadniona i zrozumiała. My wszyscy – mieszkańcy wspólnego europejskiego domu, choć niekiedy zajmujący różne jego „kąty” – chcemy od czasu do czasu, a zwłaszcza w okresach zamykania się znaczących etapów historycznych, spojrzeć na siebie i innych z boku, dokonać porównania i wreszcie dostrzec to, co zbliża, jak i to, co oddala narody, nawet w niezbyt odległej perspektywie historycznej.

Polska i Rosja nie stanowią tu i nie powinny stanowić wyjątku. Co więcej, nasze narody są „spokrewnione”, a nasze państwa są najbliższymi sąsiadami, więc – choć nasza historia obfituje w dramatyczne spłaty – nigdy nie mogliśmy i nadal nie powinniśmy wzajemnie się ignorować. Zaś XX wiek – to jeden z najbardziej złożonych, najbardziej dramatycznych, ale i najciekawszych okresów historycznych we wzajemnych relacjach, zarówno politycznych, jak i kulturowych, a także po prostu międzyludzkich, osobistych i towarzyskich. Relacje te właśnie w XX wieku – jak nigdy wcześniej – rozwinęły się tak, że stanowią być może to, co najlepsze i najjaśniejsze w naszej wspólnej historii. Zdajemy sobie sprawę, jak wielu polskich artystów uczyło się i pracowało w Rosji w XIX wieku, jak wielu Polaków w owym czasie – z własnej lub cudzej woli – zapuszczało korzenie na gruncie rosyjskim, prawdziwie go wzbogacając. Wystarczy wspomnieć o polskim pochodzeniu Michaiła Wrubla – wybitnego rosyjskiego artysty przełomu XIX i XX wieku, czy Kazimierza Malewicza – wielkiego reformatora sztuki XX wieku. To właśnie ich prace, wraz z pracami współczesnych im artystów z Rosji i z Polski, otwierają naszą ekspozycję.

Rosyjscy kuratorzy wyznaczyli sobie pierwotnie za cel taki dobór wchodzących w skład wystawy dzieł, by – z jednej strony

– przedstawiały one wyczerpującą i obiektywną panoramę rozwoju sztuki w Rosji XX wieku, a z drugiej – by pozwalały znaleźć odniesienie wobec polskiej sztuki tego okresu, paralelę, która czasem biegła równoległe – jak w epoce modernizmu czy secesji, a czasem – wbrew prawom geometrii – ostro zbiegała się z polską linią (okres awangardy w latach 1910–1930) lub na odwrót – obierała zupełnie inny kierunek (lata 1930–1950). Doświadczenie wspólnej pracy polskich i rosyjskich specjalistów dowiodło, że przy wszystkich zbieżnościach i rozbieżnościach naszych „paralel” zawsze, we wszystkich czasach i kierunkach, znajdują się punkty styczności. Bardzo byśmy chcieli, żeby także te punkty wspólne zaznaczyły się na wystawie.

W ciągu wielu lat współpracy licznej grupy rosyjskich i polskich kuratorów odbyło się wiele sporów i dyskusji związanych z koncepcją wystawy i doбором dzieł, ale trzeba podkreślić, że pracowaliśmy zgodnie i w przyjacielskiej atmosferze, dążąc do wspólnego celu, którym było stworzenie jak najlepszej i jak najciekawszej – zarówno dla polskiej, jak i rosyjskiej publiczności – ekspozycji.

Jednym z najważniejszych kryteriów doboru prac była – dla obu stron – ich wysoka jakość. Bardzo nam zależało, by każdy okres i kierunek w polskiej i rosyjskiej sztuce prezentowany był poprzez najwyższej jakości charakterystyczne dzieła najwybitniejszych mistrzów swego czasu. Oczywiście, nie zawsze pożądanego czy niezbędnego dla koncepcji wystawy dzieła dostępne było organizatorom. Czasem trzeba było szukać prac niejako zastępczych, które nie zawsze okazywały się adekwatne wobec tych pożądanego. Przy czym wydaje nam się, że rosyjscy specjaliści, odpowiedzialni za dobór rosyjskiej części – choć decyzję podejmowano wspólnie – mieli w pewnym sensie ułatwione zadanie, gdyż najważniejszym źródłem uzupełniania wystawy była ogromna kolekcja rosyjskiej i radzieckiej sztuki z zasobów Państwowej Galerii Tretiakowskiej – głównego kuratora projektu ze strony rosyjskiej. To właśnie tam otwarta zostanie wystawa przeniesiona z warszawskiej Zachęty. Również inne rosyjskie muzea udostępniły swoje zbiory na potrzeby wystawy – przede wszystkim Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu oraz inni państwowi i prywatni właściciele korporacyjni, za co wyrażamy im swoją wdzięczność. Uważam za swój obowiązek podziękować swoim kolegom, pracownikom Państwowej Galerii Tretiakowskiej – począwszy od dyrektora, poprzez kuratorów, konserwatorów, aż po współautorów koncepcji i katalogu – za wsparcie dla projektu na każdym etapie jego powstawania. Ogromnej pomocy w pracy nad wystawą i przygotowaniem katalogu udzieliła nam dyrektoria i pracownicy Państwowego Centrum Muzealno-Wystawienniczego ROSIZO, któremu Ministerstwo Kultury i Środków Masowego Przekazu Federacji Rosyjskiej powierzyło techniczną i organizacyjno-finansową stronę realizacji wystawy „Warszawa-Moskwa/Moskwa – Баршава 1900–2000”. Niektórzy z nich zostali pełnoprawnymi uczestnikami opracowania koncepcji i doboru dzieł. Jednak szczególną wdzięczność winni jesteśmy naszym polskim kolegom – z którymi kontakt i współpraca były dla nas

niezwykle ciekawym doświadczeniem – pracownikom warszawskich, łódzkich, krakowskich i innych muzeów, galerii Zachęta, Instytutu Adama Mickiewicza.

Projekt wystawy i towarzyszący mu festiwal sztuki popierało wielu wybitnych polskich i rosyjskich działaczy kultury, ale szczególnie cenne były dla nas – Rosjan i Polaków – życzliwość i uznanie wyrażane niejednokrotnie przez wielkiego współczesnego reżysera filmowego – pana Andrzeja Wajdę. Sprawiły one radość i utwierdzały w przekonaniu, że robimy coś potrzebnego, że sukces naszej pracy będzie bez wątpienia sprzyjał zbliżeniu naszych narodów i usuwaniu – nagromadzonych na przestrzeni naszych długich dziejów – wzajemnych urazów i uprzedzeń.

Lidia Jowlewa

Pierwszy Zastępca Dyrektora Generalnego Państwowej Galerii Tretiakowskiej
Zasłużony Działacz Kultury Federacji Rosyjskiej

tłum. Aleksandra Chrzanowska

Długa droga do celu

Był czerwiec roku 1994, czas otwarcia, najpierw w Muzeum Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie, a następnie w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Petersburgu, wystawy pod znanym tytułem „Nie! – i konformiści”.

Wystawę, która przedstawiała dwa istniejące równoległe nurty w sztuce Rosji radzieckiej lat 50.–80., przygotowywałem przez długi czas. Okazała się ważnym wydarzeniem kulturalnym zarówno nad Wisłą, jak i nad Newą. Powie ktoś, że nie miejsce to i pora, by wspominać tamte czasy. Ja jednak czynię to w pełni świadomie, ponieważ na kanwie tamtych doświadczeń zrodziła się idea obecnej wystawy.

W latach 80. często podróżowałem do Moskwy i Petersburga, wówczas jeszcze zwanego Leningradem, przygotowując wystawy „Furmanny Zautek” oraz „Nie! – i konformiści”. Odwiedziłem wówczas dziesiątki pracowni, poznałem wielu twórców, bardzo różniących się ideowo i artystycznie. Byli wśród nich między innymi Ilja Kabakow, Eduard Szejnberg, Władimir Niemuchin, Eduard Gorochowski, Dmitrij Pławinski, Władimir Jankilewski, Elij Bielutin, Maksim Wardanian, Igor Nowikow. Niektórych już nie pamiętam, z innymi przyjaźnię się do dziś.

We wspomnieniach z tamtych lat wracam przede wszystkim do trzech zjawisk. Pierwsze, to ogromna serdeczność i życzliwość poznanych artystów, nie tylko w odniesieniu do gościa z Polski, ale także do swych kolegów artystów. Każdy pod koniec wizyty informował mnie o kimś, kogo warto jeszcze poznać.

Drugie, znamienne dla owych lat zjawisko, to głęboka fascynacja rosyjskich środowisk twórczych polską kulturą.

Wyrazało się to w niekończących się opowieściach o polskich filmach, książkach, czasopismach i płytach – byliśmy bowiem w tamtych czasach dla wielu moich rozmówców przystawionym „oknem na świat”.

Trzecim fenomenem była zdumiewająca ilość dzieł, które obejrzałem w moskiewskich i petersburskich pracowniach i muzeach. Dzieła te stanowiły dla mnie swoiste wyzwanie. Jak pokazać ten bogaty materiał w kontekście głębokich przemian ustrojowych w naszych krajach w ostatniej dekadzie XX wieku?

I nagle olśnienie! Jeśli rosyjscy artyści tak żywo interesują się naszą kulturą, jeśli wielu – jak ja – Polaków fascynuje się sztuką rosyjską, to, dlaczego by nie zrobić wystawy polsko-rosyjskiej? A skoro tak, to dlaczego by nie nazwać jej „Warszawa – Moskwa/Москва – Варшава”, nawiązując w ten sposób do historycznego wydarzenia, jakim była wystawa „Paryż – Moskwa” w 1979 roku? Jednocześnie dowiedziałem się, że dyrektor Muzeum im. A. Puszkina w Moskwie, Irina Antonowa przygotowuje właśnie wielką wystawę „Berlin – Moskwa”.

Zanim jednak podjąłem decyzję o zgłoszeniu projektu wystawy „Warszawa – Moskwa/Москва – Варшава 1900–2000” w Ministerstwie Kultury i Sztuki, podzieliłem się swoim pomysłem z człowiekiem najbardziej kompetentnym, życzliwym i bezinteresownym, Andrzejem Drawiczem. Odniósł się on z entuzjazmem do mojego pomysłu, nie ukrywał jednak, że realizacja wystawy może być bardzo trudna. Bardzo byłoby nam teraz potrzebne Jego wiedza, rozsądek i życzliwe rady! Drugą osobą, którą poprosiłem o opinię, był mieszkający w Paryżu Stanisław Zadara, współorganizator wspomnianej już legendarnej wystawy „Paryż – Moskwa”. Jemu również spodobał się mój pomysł, choć i on, bogatszy ode mnie w doświadczenia wystawiennicze w Rosji, przestrzegał mnie przed trudnościami. Rozpoczęliśmy współpracę, której efektem była pierwsza koncepcja wystawy.

Skończone miały to być kontakty polsko-rosyjskie widziane z niezależnej perspektywy, to postanowiłem zwrócić się o „błogosławieństwo” do człowieka dla mojego pokolenia najważniejszego, do samego Jerzego Giedroycia. List z dnia 11 sierpnia 1995 roku ze słowami „Pana projekt wielkiej wystawy «Warszawa – Moskwa» jest pasjonujący...” był dla moich decyzji przełomowy. Jak wiadomo, Redaktorowi nigdy się nie odmawiało!

Lata 1996–2001 to lata wielu często burzliwych spotkań i dyskusji w szerokim gronie muzealników i historyków sztuki. Nie sposób w tak krótkim tekście wymienić wszystkie, choćby najważniejsze osoby, które na przestrzeni kilku lat uczestniczyły w pracy nad projektem, zarówno w Moskwie, w Petersburgu i Smoleńsku, jak w Warszawie, Krakowie, Łodzi czy Poznaniu. W tych dyskusjach i spotkaniach brali udział, między innymi: Irina Antonowa, Lidia Jowlewa, Moisiej Kagan, Jewgienija Pietrowa, Dmitrij Sarabjanow,

Szymon Bojko, Ziemowit Fedeci, Tadeusz Majda, Elżbieta i Krzysztof Penderecy, Adam Pomorski, Maria Poprzęcka, Ryszard Stanisławski, Maja Świeżawska-Roqueplo, Andrzej Turowski, Andrzej Wajda, Jacek Woźniakowski, Stanisław Zadara.

W lutym 2001 roku organizacja wystawy w Warszawie została przekazana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego nowopowstałemu Centrum Międzynarodowej Współpracy Kulturalnej Instytutowi Adama Mickiewicza, a w roku następnym, w odpowiedzi na decyzję strony polskiej, Ministerstwo Kultury i Środków Masowego Przekazu Federacji Rosyjskiej powierzyło realizację wystawy „Warszawa – Moskwa/Москва – Варшава 1900–2000” Państwowemu Centrum Muzealno-Wystawienniczemu ROSIZO w Moskwie.

Tytuł wystawy „Warszawa – Moskwa/Москва – Варшава 1900–2000” świadomie nawiązuje do wystaw „Paryż – Moskwa” i „Berlin – Moskwa”, natomiast sama ekspozycja, jak píše kurator warszawskiej ekspozycji Anda Rottenberg,



„...jest pierwszą próbą spojrzenia na sztukę XX wieku obu krajów – bez politycznych obciążzeń, jakim nacechowane były wzajemne stosunki do 1989 roku. Szczupłość miejsca nie pozwala na pełną prezentację wielowątkowych polsko-rosyjskich relacji artystycznych tego burzliwego okresu; jest to raczej spojrzenie «z lotu ptaka» ze wskazaniem na obszary nadal mało rozpoznane, a czasem zupełnie nieznanne (jak recepcja Wyspiańskiego w Rosji), które powinny w przyszłości stać się przedmiotem specjalistycznych badań”.

Dziś mamy wyjątkową szansę na dokonanie obiektywnych podsumowań i spojrzenia z dystansem na wzajemne kontakty w dziedzinie kultury. Sądę, że nadszedł właściwy czas, by starać się podsumować historię kultury XX wieku w sposób obiektywny, bez popadania w skrajności dyktowane uwarunkowaniami politycznymi. Wydaje się, że powstało zbyt wiele

stereotypów szkodliwych dla rozwoju dalszej współpracy i stworzenia normalnych relacji sąsiedzkich między naszymi krajami. Siłą rzeczy, wystawa ze względu na olbrzymi jej zakres – malarstwo, rzeźba, grafika, plakat – ma ukazać przede wszystkim najwybitniejsze osiągnięcia artystyczne i wzajemne relacje o charakterze uniwersalnym. Jednym z najważniejszych przykładów jest postać Kazimierza Malewicza i jego twórczość. Z pochodzenia Polak, tworzący w Rosji, jest wciąż źródłem inspiracji dla rzeszy artystów. W 1927 roku, jadąc do Berlina z zamiarem dotarcia do Paryża, miał w warszawskim hotelu „Polonia” wystawę swych prac, na otwarciu której była obecna cała elita intelektualna stolicy.

Miejmy zatem nadzieję, że podobnie jak blisko osiemdziesiąt lat temu idee Kazimierza Malewicza zelektryzowały środowiska intelektualne naszego kraju, tak i dziś jego dzieła i dzieła jemu współczesnych, a także innych twórców polskich i rosyjskich XX wieku poruszą warszawskich i moskiewskich widzów, a wystawa będzie kontynuacją najważniejszych polsko-rosyjskich wydarzeń artystycznych.

Piotr Nowicki

Sztuka rosyjska – sztuka polska. Wiek XX. Z punktu widzenia polskiego kuratora

Wystawa „Warszawa – Moskwa/Москва – Варшава 1900–2000” była planowana bardzo ambitnie. Zamierzano prześledzić i zaprezentować rozległe i zawite wątki polsko-rosyjskich relacji artystycznych XX wieku. Wydawało się, że trwające dziesiątki lat uzależnienie polski, najpierw od rosyjskiego imperium, a później od ZSRR, będzie tu czynnikiem ułatwiającym pracę badawczą, przynajmniej w aspekcie czysto technicznym i archiwalnym. Wydawało się także, że po długim okresie przemilczenia i zafatszowania, utrudniającego proces wzajemnego poznania, nadszedł czas wyświetlania ukrytych faktów, wskazywania na nierozpoznane obszary, wreszcie – rewizji wartości. Rychło jednak okazało się, że – podobnie jak w innych dziedzinach kultury – obszar eksploracji jest zbyt rozległy wobec wąskich ram jednorazowego zamierzenia. Każdy okres stylowy, każdy okres historyczny, każdy wątek tematyczny wreszcie, stanowi materiał na osobną wystawę, nie mniejszą niż obecna, ponieważ właściwie nic w tej dziedzinie nie zostało dotychczas zrobione. Owszem, co jakiś czas gościliśmy w Polsce pojedynczych twórców, nieraz nawet z indywidualnymi pokazami, przyjmowaliśmy i wysyłaliśmy „na zasadach wzajemności” rozmaite wystawy historyczne i „przeglądowe”, których nasilenie można było zaobserwować w latach 80. i w początku 90., ale w całym tym procesie unikano zarówno rzeczywistej współpracy jak i prawdziwej konfrontacji.¹ Do konfrontacji nie dochodzi także na wystawie obecnej, gdyż wymaga ona znacznie bardziej posuniętych badań oraz nieskrępowanego dostępu do wybranych obiektów, których sąsiedztwo w jednej przestrzeni ekspozycyjnej pozwoliłoby na prowadzenie

Spotkanie w Zachęcie, 6 listopada 1998 roku. Od lewej:

Joanna Krzymuska-Manfeld – Zachęta, Marta Walkowska-Lipko – Instytut Adama Mickiewicza, Magda Kardasz – Zachęta, Lidia Jowlewa – Państwowa Galeria Tretiakowska w Moskwie, Witalij Miszyn – Muzeum Sztuk Pięknych im. A. Puszkina w Moskwie, Piotr Nowicki – komisarz wystawy, Alisa Ljubimowa – Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu

rzeczywistego dyskursu badawczego. Żaden z tych warunków nie jest spełniony – dlatego przyjęte tu zostały kryteria, pozwalające na wykroczenie poza tradycyjną praktykę liniowej narracji, ale i pomagające w obserwacji procesów historycznych, które – w omawianym okresie – stanowią nie tylko istotne tło, ale decydujący współczynnik uprawiania twórczości. Jest nadzieja, że obecny, bardzo powierzchowny przegląd problemów, jakie wiek XX przyniósł sztuce obu krajów, zapoczątkuje proces systematycznych badań, owocujących błyskotliwymi ekspozycjami.

Schyłek imperium w salonach i okopach Początek XX wieku zastał sztukę obu krajów w innej sytuacji, pozostającej dziedzictwem poprzedniego stulecia. W latach 60. XIX wieku artyści rosyjscy, zorganizowani w grupę pieriedwiżników, porzucili styl akademicki na rzecz tej wersji realizmu, którą zaproponował we Francji Gustave Courbet. Przedmiotem obserwacji stała się więc zarówno natura (Iwan Szyszkin, Archip Kuindzi, Izaak Lewitan), jak i życie społeczne (Iwan Kramskoj, Ilja Riepin, Wasilij Surikow). To do ich twórczości nawiąże potem doktryna socrealizmu, narzucona całemu rosyjskiemu środowisku u progu lat 30., a w latach 40. także środowisku polskiemu.

W tym samym czasie polscy artyści, podlegający administracji trzech różnych zaborów, koncentrowali się na tworzeniu dzieł o patriotycznym przesłaniu, „ku pokrzepieniu serc”. Rozwinął się więc historyzm pełen alegorycznych odniesień do minionej chwały i niedawnych cierpień, wynikłych z powstańczych klęsk. Stylowi temu przewodził Jan Matejko, znajdujący znacznie więcej zwolenników niż utalentowani poszukiwacze nowej artystycznej prawdy, tacy jak bracia Aleksander i Maksymilian Giermscy. Martyrologiczne i patriotyczne wątki obecne są też w twórczości Jacka Malczewskiego i Stanisława Wyspiańskiego, choć każdy hołdował właściwie sobie stylistyce. Trzeba dodać, że krakowscy artyści początku wieku (między innymi Wyspiański, Malczewski, Józef Mehoffer) cieszyli się w Rosji dużym zainteresowaniem, które mogło być pochodną powodzenia, jakie zyskał na tym terenie Stanisław Przybyszewski i jego pisma. Osobną przygodą artystyczną była zażyta znajomość łącząca Michaiła Niestierowa z Janem Stanisławskim, trwająca aż do śmierci tego ostatniego.

Matejko, Wyspiański i Malczewski związani byli z Krakowem, należącym do monarchii austro-węgierskiej. Powstańcze zrywy z lat 1830 i 1863 miały miejsce w zaborze rosyjskim i te właśnie obszary zostały dotknięte najcięższymi prześladowaniami. Wydaje się jednak, że wspomniane okoliczności nie miały większego wpływu na popularność, jaką wśród polskiej młodzieży artystycznej cieszyła się petersburska Akademia. Tradycja pobierania nauk w tej uczelni sięga pierwszej ćwierci XIX wieku. Studiował tam między innymi Wojciech Gerson, Aleksander Orłowski, Henryk Siemiradzki, Elwiro Andriolli, Stanisław Noakowski, Stanisław Witkiewicz. Młodsze pokolenie poszło w ślady starszego. Pod koniec XIX stulecia i na początku następnego w Akademii studiowała plejada wybitnych później twórców polskich, takich jak Konrad Krzyżanowski,

Ferdynand Ruszczyk, Kazimierz Stabrowski, Ludomir Ślendrański, Władysław Podkowiński, Józef Pankiewicz i Felicjan Szczyński Kowarski, oraz mniej znanych – jak Stanisław Bohusz-Sięstrzeńcewicz i Jan Ciągliński, a także Eligiusz Niewiadomski, który przeszedł do historii jako zabójca prezydenta Narutowicza, a nie jako autor wybitnych dzieł.

Z kolei w tym kontekście zastanawiający wydaje się relatywnie niewielki wpływ, jaki uczelnia wywarła na późniejszą twórczość swych polskich adeptów. Stabrowski, uczeń Riepina, aktywny uczestnik życia artystycznego Petersburga i Moskwy, wdawał się okazjonalnie w tamtejsze „przygody” malarskie – jego *Opowieść fal* z 1910 roku nawiązuje do sławnej kompozycji Wrubla *Cariewna fabędź* (1900) – ale ogólny charakter jego twórczości bliższy był krakowskiej secesji (Mehoffer) niż twórcom spod znaku „Miru Iskustwa”, którzy nadawali ton sztuce rosyjskiej początku wieku. Podobnie odosobnionym przypadkiem flirtu z Wrublem jest symboliczne płótno *Nec mergitur* (1904–1905) Ferdynanda Ruszczyca; choć w nastrojowej atmosferze niektórych jego pejzaży daje się dostrzec echa specyficznej wieczornej aury płócien Kuindziego, to przecież wilnianinowi temu bliższe wydają się dzieła „szkoły warszawskiej” w wydaniu Józefa Chełmońskiego (szczególnie serie „zimowe”). Władysław Podkowiński i Konrad Krzyżanowski również bardzo szybko stworzyli własne środki wyrazu, zbliżające ich płótna, w nastroju i kolorystyce, do wczesnej twórczości Wojciecha Weissa. Wtórował im w tym także Bohusz-Sięstrzeńcewicz, a nawet Ciągliński, silniej od pozostałych zakorzeniony w środowisku rosyjskim członek „Miru Iskustwa”, nauczyciel Michaiła Matiuszyna. Wyjątkowa jest na tym tle twórczość wspomnianego już Ślendrańskiego, którego bardzo szczególnie figuratywizm i „renesansowa” technika malarska ukształtowały się pod wyraźnym wpływem Dmitrija Kardowskiego, ale sam sposób budowania „zatrzymanych w ruchu”, stylizowanych postaci zbliża jego twórczość do Kuźmy Pietrowa-Wodkina oraz niektórych kompozycji nieznannej właściwie w Polsce malarki – Zinaidy Sieriebriakowej. Natomiast jego „florencie” portrety z końca lat 20. mają wiele cech wspólnych z portretami malowanymi, przez Kazimierza Malewicza w następnej dekadzie. Warto również zwrócić uwagę na słabo w Polsce znanego malarza Stanisława Żukowskiego, w pełni ukształtowanego artystycznie przez dość tradycyjną szkołę rosyjską, nauczyciela Lubow Popowej. Jak wielu innych, artysta powrócił do kraju dopiero po umocnieniu się w Rosji zdobycy rewolucji październikowej, w roku 1923, i zmarł po klęsce Powstania Warszawskiego w pruszkowskim obozie. Pozostała w Rosji Beatrix Sandomirska, w swej rzeźbiarskiej twórczości zapartazona w Xawerego Dunikowskiego.

Tak więc studia w petersburskiej uczelni, paradoksalnie, częściej sprzyjały budowaniu własnej stylistyki w obrębie (nieformalnej) grupy absolwentów niż udziałowi w tworzeniu nurtów charakterystycznych dla Rosji tego okresu. Przypomnijmy, że „Mir Iskustwa” zrzeszał głównie artystów programowo nawiązujących do tradycji rosyjskich legend i baśni – także pod względem stylu. Towarzystwo nie ograniczało się tylko do

organizacji wystaw objazdowych, która to tradycja zapoczątkowana została jeszcze przez pieriedwizników. Pod kierunkiem Siergieja Diagilewa coraz częściej sięgano po nowy repertuar muzyczny i baletowy, który bardzo szybko zaczął święcić triumfy w Paryżu. Autorami dekoracji i kostiumów byli znani malarze – Leon Bakst, Aleksandr Benois i Nikołaj Roerich; awangardową muzykę pisał Igor Strawiński, pochodzący z polskiej rodziny szlacheckiej; solistą natomiast słynnych „Ballets Russes” został bardzo szybko legendarny Wacław Niżyński, syn polskich tancerzy i protegowany słynnej przyjaciółki Mikołaja II, baletnicy Matyldy Krzesińskiej, również Polki. Podobnie jak twórczość wymienionych malarzy, Balety Rosyjskie odwoływały się do baśni (*Ognisty ptak*), podań i obyczajów ludowych (*Pietruszka* i *Święto wiosny*). To ostatnie przedstawienie miało swą premierę w Paryżu w roku 1913, w choreografii Niżyńskiego – stając się, wraz z równoległymi osiągnięciami sztuki, znakiem wejścia w modernizm. W roku 2000 Katarzyna Kozyra zrealizowała wideo-instalację opartą na choreograficznych motywach z tego baletu. Taniec życia z początku wieku stał się tańcem śmierci u jego schyłku, wznacającym też koniec nowoczesności. Cechą charakterystyczną rosyjskiego życia artystycznego była ciągłość radykalnego eksperymentu w wielu dziedzinach kultury, trwająca niemal do końca lat 20. Poszukiwani nowej formy nie zakłóciła ani I wojna światowa ani kolejne rewolucje. Przeciwnie – gwałtowne przyspieszenie dziejów zdawało się wzmacniać dynamikę artystycznych przemian, napędzanych wiarą w realizację społecznej utopii. Śmiałe przelamywanie formalnych kanonów udzieliło się także Polakom, których los rzucił na tamte obszary. Widać to wyraźnie w twórczości Zygmunta Waliszewskiego, Bolesława Cybisa, a nawet Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, których późniejsze dzieła znacznie odbiegają formalnie od tych, które powstały w Rosji lub tuż po powrocie do kraju.

Dla Polaków wojna światowa oznaczała przydział do wrogich sobie armii, a więc udział w bratobójczych walkach po przeciwnych stronach frontu, którego wschodnia linia przesuwana się przez ziemie polskie. Ale globalny konflikt stał się też szansą na odzyskanie niepodległości, toteż przy nadarzających się okazjach zrzucano przydziałowe mundury, by zaciągnąć się do polskich legionów, formowanych przez Józefa Piłsudskiego już od chwili wybuchu wojny. Nie należy się dziwić, że im właśnie poświęcona była twórczość wielu polskich artystów, pokazywana na wystawach w Krakowie i Warszawie w latach 1916–1917. Walczące strony nie gardziły również mało wybrednymi propagandowymi drukami, często – szczególnie w Rosji – projektowanymi przez znanych twórców i rozpowszechnianymi po obu stronach frontu w latach 1914–1920. Do tej tematyki nawiąże po wielu dekadach Tadeusz Kantor w przedstawieniu *Wielopole*, *Wielopole* z 1978 roku, ilustrującym symboliczne wyobrazienie „przejęcia wojny przez pokój”. Wojenny los nie oszczędził też polskich artystów. Wielu zginęło walcząc w legionach, inni znaleźli się po stronie zaborców. Oficerem armii rosyjskiej był m.in. malarz i eseista Józef Czapski, późniejszy członek legijonowej kadry, oficer Wojska Polskiego, więzień Starobielska,

cudem ocalały z katyńskiej rzezi 1940 roku, wreszcie oficer armii Andersa i emigrant polityczny, współzałożyciel paryskiej „Kultury”, publikowanej w języku polskim od chwili zakończenia wojny. W carskim wojsku służył też Stanisław Ignacy Witkiewicz, który – zanim zdołał wrócić do Polski – otarł się o rewolucję 1917 roku. Być może to doświadczenie podpowiedziało mu samobójczą decyzję we wrześniu 1939 roku, kiedy Armia Czerwona wkroczyła na tereny wschodniej Polski. Z czasów jego służby wojskowej zachował się nowatorski fotograficzny *Autoportret wielokrotny* w mundurze oficera lejbgwardii pułku pawłowskiego oraz niewielka liczba portretów, kompozycji fantastycznych, „astronomicznych” i „chemicznych”. W okopach tej wojny stracił rękę i nogę inny poddany cara Mikołaja II – Władysław Strzemiński, przyszły uczestnik radykalnego odłamu rosyjskiej i polskiej awangardy, współpracownik Malewicza, współtwórca (wraz z Katarzyną Kobro, Henrykiem Stażewskim oraz z awangardowymi poetami Julianem Przybosiem i Janem Brzękowskim) pierwszej w Europie międzynarodowej kolekcji artystów, stanowiącej do dziś najbardziej reprezentatywną część zbiorów łódzkiego Muzeum Sztuki. Opuścił on Rosję w roku 1922, wraz z żoną Katarzyną Kobro, niedawną sanitariuszką szpitali polowych.

Budowanie nowego państwa Po odzyskaniu niepodległości i zakończeniu wojny polsko-bolszewickiej 1920 roku, sztuka polska porzuciła swe narodowo-wyzwoleńcze obowiązki, a życie artystyczne nabrało dużego przyspieszenia. Najbardziej prężne ośrodki koncentrowały się wokół wielkomiejskich środowisk Warszawy, Krakowa, Poznania, Łodzi, Lwowa i Wilna. Już od roku 1917 formować się zaczęły liczne ugrupowania artystyczne, skupiające zwolenników bardzo różnych, równoległe rozwijających się nurtów artystycznych. Wiele z nich – podobnie jak w Rosji – wiązało radykalizm sztuki z postępem ludzkości. „Miasto – masa – maszyna” – to *iunctim*, któremu miała sprostać sztuka. Pierwsze zorganizowane wystąpienia nowej sztuki zainicjowali „Formiści”. W skład grupy wchodził między innymi Leon Chwistek – doktor logiki, filozof i matematyk, twórca strefizmu – teorii przekształcającej zdobycze kubofuturyzmu w budowanie nowej przestrzeni obrazu. Prowadził na ten temat poważny dyskurs z Witkacym, a później także ze Strzemińskim. Inny członek grupy, Tytus Czyżewski eksperymentował z kolei z odmiennym od tradycyjnego sposobem uzyskiwania głębi w obrazie, proponując „kompozycje wielopłaszczyznowe”. W tym stylu utrzymany jest portret Brunona Jasiońskiego, poety współdziałającego z grupą, podobnie jak kilku innych nowatorów polskiej literatury o lewicowych poglądach (Tadeusz Peiper, Anatol Stern, Aleksander Wat). Jasioński, wraz z dwoma innymi pisarzami, współautorami tomu *Trzy salwy* – Witoldem Wandurskim i Stanisławem Stände, wyjechał do Związku Radzieckiego, by wspomóc budowę przodującego systemu. Zostali straceni w ramach wielkiej czystki, podobnie jak inni polscy komuniści, pragnący uczestniczyć w historycznym dziele wdrażania nowego ustroju – skazani na śmierć lub zamęcenie w łagrach.

Podobnie stało się z plejadą rosyjskich intelektualistów i pisarzy, poczynając od Nikołaja Gumilowa – męża Anny Achmatowej – przez Izaaka Babla, Osipa Mandelsztama, Wsiewołoda Meyerholda, Siergieja Tretiakowa i wielu innych, dzielących los milionów wysyłanych do „archipelagu Gufag”, jak go nazwie Aleksandr Sołżenicyn, jeden z niewielu, którym się udało przeżyć.

W latach 1917–1921 w organizowanych przez „Formistów” wystawach uczestniczyło rozległe grono twórców związanych wspólną poszukiwań o charakterze kubofuturystycznym, przede wszystkim z Krakowa i Lwowa, do których wkrótce dołączyli warszawiacy. Prócz wymienionych byli tu więc bracia Zbigniew i Andrzej Pronaszkiowie, Konrad Winkler i rzeźbiarz August Zamojski. Współpracowali z nimi okazjonalnie inni młodzi, między innymi Witkacy, Gustaw Gwoźdecki, Jan Hrynkowski, Roman Kramsztyk, Tymon Niesiołowski, Jerzy Fedkowicz oraz Jan Żyznowski i Romuald Kamil Witkowski, a nawet starszy od nich Dunikowski, mający już za sobą sukcesy z czasów przedwojennych. Aktywność grupy wzmogła się bardzo po otwarciu w Warszawie Polskiego Klubu Artystycznego w hotelu „Polonia” (1919), który w roku 1927 gościł będzie pierwszą zagraniczną wystawę Kazimierza Malewicza. Rzecz jasna, poszukiwania formalne tej rozległej grupy artystów cechowała duża rozpiętość środków i zainteresowań. Lokowały się one w sferze przewyższania pojęcia reprezentacji w obrazie (i rzeźbie) w sposób nieco odmienny zarówno wobec – wcześniejszych chronologicznie – kolorystycznych i formalnych poszukiwań rosyjskich spod znaku ugrupowań „Gołubaja Roza” (Błękitna Róża) – (Nikołaj Sapunow, Siergiej Sudiejkin, Paweł Kuzniecowa) i „Bubnowy Walet” (Walek Karo) – (Władimir i Dawid Burlukowie, Natalia Gonczarowa, Piotr Konczatowski, Michaił Łarionow, Aristarch Lentułow, Ilja Maszkow, Robert Falk, Malewicz), jak i bardzo zaawansowanych dokonań trójki radykałów z grupy „Oslinnyj Chwost” (Ośli Ogon) (Malewicz, Łarionow, Gonczarowa). Warto jednak podkreślić, że przy wszystkich różnicach proces budowania nowego państwa postrzegany był przez artystów jako równoznaczny z wyrazistą przemianą form w sztuce.

Czas bardziej radykalnych zwrotów w polskiej sztuce nadziedziczył z chwilą spotkania (na Wystawie Nowej Sztuki w Wilnie, 1923) Władysława Strzemińskiego z Henrykiem Stażewskim, Mieczysławem Szczuką i Teresą Żarnowerówną. Grupa „Blok”, którą (wraz z kilkoma innymi twórcami) założyli w roku 1924, stała się platformą wymiany rosyjskich doświadczeń pary Strzemiński – Kobro² z wnioskami, jakie pozostali członkowie wyciągali z wydarzeń artystycznych na Zachodzie, przede wszystkim we Francji. Polska odmiana konstruktywizmu znalazła wkrótce wielu zwolenników na terenie Warszawy i Łodzi, dokąd ostatecznie trafili Strzemiński, i charakteryzowała się ścisłą współpracą artystów i architektów (współdziałających w ramach „Bloku”, a potem „Praesensu”), szczególnie na polu teorii formy. Ostatecznie to Łódź będzie miastem najdłużej podtrzymującym konstruktywistyczne tradycje, wybiegające daleko poza lata 20. i 30.

XX wieku. Tam zrodzi się środowisko zdolne obronić ideę trwałego powiązania słynnej dziś kolekcji grupy „a.r.” z publiczną instytucją – co okazało się niemożliwe ani w Warszawie, ani w Krakowie, które to miasta na przełomie lat 20. i 30. opanowane zostały przez relatywnie zachowawcze nurty związane z koloryzmem o impresjonistycznym, francuskim rodowodzie. Lwów ogarnięty był falą łagodnego surrealizmu, Wilno zaś sięgało do form klasycystycznych.

Ten odwrót od radykalizmu w Polsce lat 30. miał podłoże artystyczne i – poniekąd – odzwierciedlał umiarkowane gusta publiczności. Inaczej w ZSRR, gdzie powrót realizmu, który reprezentował estetykę władzy, został wyraźnie zadekretowany i egzekwowany przez czynniki partyjne. Trzeba jednak dodać, że idea zwrócenia się do zrozumiałych i klarownych w swej ideowej wymowie utworów była w dużym stopniu dziełem samych artystów, wyznających zachowawcze poglądy na sztukę i pragnących znaleźć się w orbicie władzy. Socrealizm został oficjalnie ogłoszony jako metoda uprawiania literatury w roku 1934³, ale grunt do jego powszechnej obecności przygotowywano już znacznie wcześniej na dobrze sprawdzonej drodze masówek i donosów. Za pierwsze dzieło socrealizmu w malarstwie uważa się obraz Izaaka Brodskiego *Lenin w Smolnym* z roku 1930, ale to nie Brodski przeprowadził akcję „czyszczenia sztuki”. Ostateczne wyroki w tej sprawie, popołtę ze Żdanowem, wydawał przewodniczący Akademii Sztuki – Aleksandr Gierasimow, przyjaciel Klimienta Woroszyłowa. Z czasem rosyjską scenę artystyczną opanowali karierowicze i pochlebcy, którym dogadzało milczenie dawnych przywódców awangardy, a zapewne i to, że trafiali oni do łagrów – tak jak Gustaw Klucis, Aleksandr Driewin i wielu innych. Swój wyrok musiał odbyć nawet Aleksandr Dejneka, utalentowany piewca człowieka radzieckiego i jego osiągnięć.

Wojna Artystów polskich, powracających z wojennej tułaczki, z frontów, oflagów, obozów pracy i zagłady, witana opustoszała i doszczętnie wypalona Warszawa. Jeżeli nawet – po przeżyciach wojennych – w ich umysłach powstawały wątpliwości sprowadzone do słynnego pytania Adorna: „Czy po Auschwitz możliwa jest poezja?”, to silniejszy był imperatyw dania świadectwa. Bliski był on szczególnie twórcom niegdyś bezpiecznie lewicującym, takim jak Bronisław Wojciech Linke, autor ekspresyjnego cyklu *Kamienie krzyżują czy artystom starszym*, jak Dunikowski, więzień Oświęcimia. Jednak obrazami ruin zapelniały się również szkielety i płótna wielu innych artystów, hołdujących wcześniej sztuce mniej zaangażowanej społecznie, lub zgoła obojętnej na sprawy pozaartystyczne. O ogromnej wartości dokumentalnej nabierze z czasem mały dziennik Józefa Czapskiego opatrzone rysunkami z Kozielska i Starobielska. W pamięci pokoleń pozostanie natomiast cykl fotografii Leonarda Sempolińskiego, dokumentujący obraz zniszczeń miasta z tych lat. Większość dzieł poświęconych tematyce wojennej nie wykraczała jednak poza tradycyjną umowność i banalny patos.

Zupełnym wyjątkiem na tle tych dokumentujących dzieł były rysunkowe serie Strzemińskiego: *Wojna domowa*, *Deportacje*,

Tanie jak błoto, Moim przyjaciółom Żydom, Zachodnia Białoruś. Strzeński nie odszedł od unistycznej koncepcji sztuki – mimo że stojąca za nią utopia społeczna legła w gruzach. Przeciwnie – upadek idei znalazł odzwierciedlenie w obrazowym rozpadzie formy ujawniającym się w wymienionych seriach, co podkreśliło ich dramatyczny wyraz.

Trzeba było czekać kilka lat, aż w sprawach wojny zabierze głos następne pokolenie, które, odwołując się do zmienionego języka sztuki, „da nowe rzeczy słowo”. Powstały wówczas wstrząsające dzieła Andrzeja Wróblewskiego (seria *Rozstrzelań*) i Aliny Szapocznikow, zwracającej się w całej twórczości do problemów funkcjonowania ciała.⁴ Twórczość ta, odnosząca się do osobistego, bolesnego doświadczenia, sprowadziła dramat wojenny do poziomu prywatnego, egzystencjalnego przeżycia. Ożywało ono czasem po wielu latach, jak w *Reminiscencjach* z obozu śmierci, które pojawiły się w twórczości Józefa Szajny dopiero pod koniec lat 60. Podobnie – dramatyczne przeżycia Holocaustu – odżyły w twórczości Jonasza Sterna dopiero po kilku dekadach.

Znamienne, że mimo upływu czasu trauma wojenna wydaje się w polskim społeczeństwie nie wygasać. Przenosi się z pokolenia na pokolenie, a każde wnosi nową jakość, nowy komentarz i dokonuje wysiłku reinterpretacji tej problematyki. Stało się w końcu tak, że naznaczenie wojną jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech polskiej sztuki współczesnej. Problem wojny, przetworzony, podniesiony do rangi uniwersalnej refleksji, pojawia się u Karola Broniatowskiego na początku lat 70. i towarzyszy mu do dziś, chociaż artysta urodził się już po wojnie. Motyw wojennej pamięci, noszący cechy bardzo intymnego przeżycia, przewija się przez całą właściwie twórczość Mirosława Bałki. Zbigniew Libera i Piotr Uklański analizują społeczne oddziaływanie tego tematu za pośrednictwem „wtórnego przekazu”, będącego dziełem mediów; Artur Żmijewski aranżuje i filmuje opresyjne sytuacje, mające wywołać efekt ekstremalnych okoliczności, w jakich znajdowały się ofiary wojennych przesładowań. Nie dzieje się tak tylko dlatego, że wojna na terenie Polski trwała najdłużej i pociągnęła relatywnie największą liczbę ofiar – ale także dlatego, że walka o niepodległość i związane z nią dramaty są konstytutywnym elementem naszej tradycji od czasu romantyzmu, a wynikają z utraty suwerenności, której – z krótką przerwą na dwudziestolecie między dwoma światowymi wojnami – Polska nie mogła odzyskać od końca XVIII wieku aż do ostatniej dekady wieku XX.

II wojna światowa przyniosła mieszkańcom, a więc i artystom obu krajów, zarówno krańcowo różne doświadczenia, jak i rezultaty. Już od pierwszych dni wojny, konkretnie od 17 września 1939 roku, Polska stała się terenem prześladowań nie tylko ze strony Niemiec, ale i ZSRR. Wywózki, egzekucje, grabież i terror były udziałem ludności cywilnej przez wiele lat. Po 9 maja 1945 roku nie wszyscy wrócili z odległych republik, dokąd trafili pospołu z milionami rosyjskich zeków. Zbrodnia katyńska – egzekucja na kilkunastu tysiącach polskich oficerów, ukrywana przed rosyjskim społeczeństwem

przez pół wieku – także w Polsce mogła być tylko tematem szepczanych rozmów, a poświęcone jej dzieła sztuki eksponowano dopiero po roku 1989. Powstanie Warszawskie – ostatnia tragiczna próba wywalczenia suwerenności – było przez pół wieku przedmiotem politycznych manipulacji, co nie zezwalało na wzniesienie pomnika aż do roku 1989. Nic dziwnego, że cała właściwie polska twórczość związana z tą tematyką ma charakter tragiczny.

Inaczej ze sztuką rosyjską, tworzoną na rozległym zapleczu działań wojennych i stanowiącą wsparcie dla oficjalnej propagandy. O tym, jak wielką wagę reżim stalinowski przywiązywał do propagandowej roli sztuki w tym okresie, może świadczyć fakt, że od spektakularnej egzekucji Zoi Kosmodiemianskiej – jednej z ofiar nazistowskiej okupacji – do realizacji jej rzeźbiarskiego, pełnopostaciowego pomnika w brązie upłynęło zaledwie kilkanaście miesięcy. Wizerunek bohaterki został następnie utrwalaony w literaturze dla dzieci i młodzieży. Powstawały nie tylko heroiczne obrazy i rzeźby „inspirowane” przez specjalistów od socjotechniki, ale też literatura, muzyka i film – tworzone równoległe z działaniami wojennymi dla „podtrzymania ducha”. Bohaterem całego obszaru ZSRR i – już po wojnie – także całego „bloku wschodniego” wczesnych lat 50. był wykreowany przez kino Aleksandr Matrosow – marynarz, w obronie ojczyzny wystawiający pierś na grad pocisków karabinu maszynowego – czy słynny lotnik, bohater *Opowieści o prawdziwym człowieku*. Zdarzało się jednak, że autentyczny tragizm zdołał się przebić przez sztywne zasady kanonu. Powstawały wówczas utwory o historycznej randze – jak *VII Symfonia* Dmitrija Szostakowicza, poświęcona skazanym na śmierć głodową ofiarom blokady Leningradu.

Po śmierci Stalina zaczęły powstawać następne dzieła, prezentujące mniej jednoznaczny punkt widzenia na problematykę wojenną (*Lecą żurawie*, *Ballada o żołnierzu*), jednak pokolenie dzieci wojennych bohaterów wychowane zostało w poczuciu bezwzględnej poszanowania dla hierarchii wartości, wyznawanych przez ojców. Wchodzenie w dorosłość musiało się więc wiązać ze znaczącymi gestami podkreślającymi odmienną światopogląd. Ale też pokolenie to dorastało już po śmierci Stalina i musiało się wyzwolić także od traumy związanej z przymusowym uszczęśliwianiem ludzkości w przodującym systemie.

Nierozzerwalne okowy przyjaźni Jak wiadomo, koniec wojny nie oznaczał dla Polski powrotu do niepodległości. Powołany na Kremlu i osadzony w Lublinie w lipcu 1944 roku rząd tymczasowy, mający administrować ziemiami polskimi w ich pojaltańskich granicach, był faktycznie zwiastunem politycznego, militarnego i gospodarczego uzależnienia, trwającego niemal pół wieku. Opanowanie wszystkich szczebli władzy nie nastąpiło tak gwałtownie jak w roku 1939; strategia Stalina przewidywała zmianę ustroju dokonaną „polskimi rękami”, przy udziale radzieckich doradców w organach ścigania oraz w wojskowym sztabie generalnym. System jednopartyjny i faktyczny stalinizm zapanował w Polsce dopiero w grudniu 1948 roku.⁵ Wkrótce zamknięto

w krakowskim Pałacu Sztuki i Wystawę Sztuki Nowoczesnej, zorganizowaną przez Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego. W ten sposób dała o sobie znać polityka kulturalna, szermująca hasłami socrealizmu.

Wdrażanie socrealizmu w Polsce, podobnie jak wdrażanie stalinizmu, przebiegało stopniowo; ideologizacja życia artystycznego przeprowadzana była najczęściej rękami samych twórców, zdalnie manipulowanych przez Komitet Centralny PZPR. Piewcami „nowego” byli przede wszystkim artyści skupieni przed wojną w lewicującej grupie artystycznej „Czapka Frygijska” – z Juliuszem i Heleną Krajewskimi na czele. Sprzyjali im, podobnie jak w Rosji lat 30., odsunięci przez awangardę i kapistów kontynuatorzy zachowawczych nurtów oraz część młodego pokolenia, które cechowała wiara w teorię niezycjącego już wówczas Żdanowa i postannictwo artysty w procesie tworzenia nowego ładu społecznego. Jednakże ich autentyczne zaangażowanie wyrażało się najczęściej środkami dalekimi od socrealistycznej recepty. Generacje starsze, doświadczone w okupacyjnej „szkole przeżycia”, wdawały się w socrealistyczny proceder z przymrużeniem oka. I Ogólnopolska Wystawa Plastyki (marzec 1950), mająca zaświadczyć o przyjęciu się w Polsce nowej metody twórczej, była zdecydowanym sukcesem Biura Politycznego PZPR. Wzięło w niej udział prawie 400 twórców z całego kraju, w tym wielu uznanych mistrzów, zachęconych pieniężnymi zaliczkami mającymi pomóc w realizacji dzieła, a także wielu młodych utalentowanych artystów, takich jak Andrzej Wróblewski, Wojciech Fangor czy Aleksander Kobzdej. Kolejne Ogólnopolskie Wystawy Plastyki, organizowane dorocznie w Warszawie, odzwierciedlały już niezbyt wysoki poziom średniej produkcji artystycznej i z trudem ukrywany brak osobistego zaangażowania w malowaną ideologię. Podobnie – z małymi wyjątkami – nie dało się wycisnąć wielkich a „słusznych” dzieł z pisarzy i filmowców. Nieco lepiej wyglądały tylko dziedziny użytkowe, włącznie z plakatem, ponieważ nie dotyczyły ich restrykcje formalne w tym stopniu, co „czyste” sztuki. Ta względna wolność doprowadziła z czasem do powstania słynnej w świecie „polskiej szkoły plakatu”.

Poza nurtem socrealizmu znaleźli się niepokorni, w tym grupa usuniętych z posad wykładawców (Strzemiński, Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski, Kantor), a także Henryk Stażewski, Katarzyna Kobro, członkowie Grupy Krakowskiej oraz niektórzy przedstawiciele warszawskiej awangardy. Wkrótce okazało się, że również niedawni „barbarzyńcy”, tacy jak Andrzej Wróblewski, nie potrafili utrzymać się w ciasnych ramach konwencji. Eksperyment się nie powiódł. Po śmierci Stalina sztuka zaczęła się wyzwalać z funkcji usługowych wobec systemu i powrócić do właściwych sobie spraw tak szybko, jak to było możliwe. Ostatnia Ogólnopolska Wystawa Plastyki odbyła się w roku 1954. Po kilku latach dawni przywódcy ideowi wznówili aktywność, organizując w Zachęcie doroczne wystawy Grupy Realistów, a nawet wciągając w orbitę swych działań ówczesną artystyczną młodzież. Starania o odzyskanie wpływów nie wytrzymały jednak próby czasu. Realizm socjalistyczny umarł śmiercią naturalną.

Polsko-rosyjski dialog awangard, znaczony m.in. warszawską wystawą Malewicza i wizytą Majakowskiego (1927) zakończył się faktycznie zaraz po śmierci tego ostatniego (1930), na chwilę przed wprowadzeniem w ZSRR wielkiego terroru i siłowych rozwińzań, przekreślających dorobek rewolucyjnej sztuki. W Polsce eksperyment awangardowy trwał aż do wybuchu wojny, a po jej zakończeniu został podjęty na nowo, z udziałem następnego pokolenia. Odtąd, aż po koniec stulecia (z krótką przerwą na epizod socrealistyczny), drogi sztuki polskiej i rosyjskiej pozostawały w „dialogu mijanym”. Podczas gdy polska neoawangarda przez wszystkie kolejne dekady nawiązywała do sztuki rosyjskiej pierwszego ćwierćwiecza, studiowała ją i odkrywała na nowo – sztuka rosyjska, zamrożona na dziesięciolecia, zamknięta za żelazną kurtyną, próbowała wytworzyć pochodne modernizmu, możliwe do przyjęcia dla armii urzędników. Żywiła się często strzępami wiadomości o nowoczesności, przynoszonymi przez pisma „Polska” i „Projekt” – jedyne periodyki, docierające do wąskiego skądinąd kręgu czytelniczego w Związku Radzieckim. Rzeczywiste, robocze kontakty między artystami i krytykami zastąpione zostały kontrolowanymi imprezami, mającymi realizować zadekretowaną ogólnie przyjaźń polsko-radziecką. Owocowała to w ZSRR kuriozalnymi opracowaniami „naukowymi”, w których polska scena artystyczna została faktycznie sprowadzona do Grupy Realistów w jej późnym wydaniu. Do Polski natomiast przenikać zaczęły, często w walizkach dyplomatycznych i torbach reporterskich, informacje o rosyjskim ruchu dysydenckim, a nawet same obiekty. W ten sposób udało się zorganizować w sopockim BWA wystawę „alternatywnej” grafiki rosyjskiej (1966). Niektórzy nieoficjalni twórcy byli zapraszani do udziału w artystycznych plenerach, uważanych przez polskie władze za zjawisko marginalne, gdy tymczasem to tam właśnie toczyły się najbardziej owocne dyskusje i powstawały dzieła, które weszły do kanonu polskiej sztuki drugiej połowy XX wieku.

Nieprzyjazna „granica przyjaźni” uszczelniła się jeszcze bardziej z chwilą powstania „Solidarności” w sierpniu 1980 roku, a od wprowadzenia stanu wojennego w grudniu 1981 zamieniła się w granicę jawnie wrogą. Ustały kontakty artystyczne. Sztuka polska razem z większością społeczeństwa „zeszła pod ziemię”, do kościołów, albo na margines życia oficjalnego i wróciła do patriotycznej tematyki, odgrzewając cały arsenał sprawdzonych alegorii i chwytów propagandowych o dużej sile perswazyjnej. Okoliczności życia w podzielonym społeczeństwie oddziaływały też silnie na charakter twórczości debiutanckiej nowego pokolenia, szczególnie na wystąpienia grupy o znamiennej nazwie: „Neue Bieriemienost”, z którą – zaraz po dyplomie – związany był Mirosław Bałka, a także na malarstwo „Grupy” (Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarostaw Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak), w sposób szczególnie odnoszące się do polsko-rosyjskich relacji, w tym także do losów i twórczości Kazimierza Malewicza. Jednocześnie „podziemna rzeka” wydawnicza niósła polskiemu czytelnikowi przekłady z rosyjskiego, dysydenckiego samizdatu, ujawniając inne niż oficjalne oblicze życia i kultury naszych sąsiadów.

Rosyjski ruch dysydencki, zapoczątkowany w końcu lat 50. i niezrażony brutalnymi interwencjami władzy⁶, uporczywie zdobywał szarżę zamkniętego dlań oficjalnego obiegu i radykalizował swój polityczny profil. Tak zrodził się osobliwy, czysto rosyjski nurt zwany „socartem”, podobnie jak amerykański pop art, odwołujący się do masowej kultury i wytworzonej przez nią estetyki – z tą różnicą, że w ZSRR masowym produktem nie była coca cola i zupa Campbell, ale ideologia. Toteż ona stanowi „materiał wyjściowy” do rozlicznych, nacechowanych ironią, trawestacji, dekonstrukcji i faktycznych rozliczeń z przeszłością.

Rzeczywiste dzieje rosyjskiej sztuki w jej nieoficjalnej odmianie są właściwie nadal w Polsce nieznanne. Nieznane są też sylwetki wielu artystów, których twórczość rozwijała się w ukryciu i trafiała do prywatnych kolekcji, najczęściej poza blokiem wschodnim. Podobnie nieznanne są w Rosji prawdziwe dzieje polskiej sztuki powojennej, której – mimo rozlicznych ograniczeń – udało się zachować ciągłość i wypracować własne oblicze, i która wzbogaciła historię o wiele wybitnych nazwisk i dzieł. Dopiero konfrontacja na jednej wystawie pokazuje, ile wspólnego miały ze sobą twory członków Grupy Krakowskiej i pokolenia „Arsenatu” z twórczością uczestników pierwszej od śmierci Stalina „wolnej” wystawy w moskiewskim Maneżu '62. Kolejne pokolenia wchodzące w orbitę sztuki po obu stronach granicy podejmowały – jak się okazuje – podobne problemy, następujące po sobie w zgodzie z globalnymi paradygmatami. Zajmowano się więc zagadnieniami materii malarskiej; strukturą dzieła, ruchem i światłem; językiem sztuki i jej granicami. Uprawiano konceptualny dyskurs i sztukę akcji; interweniowano w przestrzeń społeczną i polityczną. Zarówno dzieje tych wydarzeń, jak i ich zasięg był w każdym kraju inny. Inne też były tradycje i – przede wszystkim – inne uwarunkowania pozaartystyczne. Warto zacząć je poznawać w szczegółach – białe plamy nie służą historii.

Anda Rottenberg

1. Kilka wystaw rosyjskich odbyło się w Zachęcie lub pod jej patronatem w pierwszej połowie lat 80.; dwa niezależne pokazy zorganizowali kolejno Andrzej Bonarski

[„Nawi Rosjanie”) oraz Piotr Nowicki („Nie! – i konformiści”) u progu lat 90.

2. Strzebiński uczestniczył aktywnie w działalności awangardy rosyjskiej od roku 1918, współpracując między innymi z Kazimierzem Malewiczem, Władimirem Tatlinem, Aleksandrem Rodczenką, wystawiając z członkami UNOWIS-u. Był m.in. autorem szkiców dekoracji do *Misterium buffo* Majakowskiego w Smoleńsku.

3. Tezy dotyczące socrealistycznej metody ogłosił Andriej Zdanow w roku 1932.

4. Szerzej o ich twórczości pisze Piotr Piotrowski w tym katalogu, patrz *Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją*, s. 91–101.

5. Na kongresie zjednoczeniowym w dniach 15–21 grudnia 1948 z połączenia PPR i PPS powstała PZPR. Te daty przyjmuje się za początek panowania stalinizmu w Polsce, zaś nowa polityka kulturalna została zadekretowana na zjeździe w Nieborowie w dniach 12–13 lutego 1949.

6. Niezależna twórczość była praktycznie zakazana, a odszczepieńcy nie mieli dostępu do salonów ekspozycyjnych. W połowie lat 70. buldożery zniszczyły plenerową wystawę w podmoskiewskim parku i zamknęły dysydencki pokaz urządzony w Pawilonie Pszczelarstwa na terenach Wystawy Osiągnięć Gospodarki Narodowej (WDNCh).



Edward Dwurnik, Krakowskie Przedmieście II, 1982
 Paweł Kowalewski, Mon chéri Bolsheviq, 1984

Tytuł wystawy „Warszawa – Moskwa/Москва – Варшава 1900–2000” świadomie nawiązuje do wystaw „Paryż – Moskwa” i „Berlin – Moskwa”, natomiast sama ekspozycja, jak pisze kurator warszawskiej ekspozycji Anda Rottenberg, „...jest pierwszą próbą spojrzenia na sztukę XX wieku obu krajów – bez politycznych obciążeń, jakim nacechowane były wzajemne stosunki do 1989 roku. Szczupłość miejsca nie pozwala na pełną prezentację wielowątkowych polsko-rosyjskich relacji artystycznych tego burzliwego okresu; jest to raczej spojrzenie «z lotu ptaka» ze wskazaniem na obszary nadal mało rozpoznane, a czasem zupełnie nieznane (jak recepcja Wyspiańskiego w Rosji), które powinny w przyszłości stać się przedmiotem specjalistycznych badań”. ze wstępu