



Andrzej Wróblewski

PRACA SAMOKSZTAŁCENIOWA ZWIĄZKU AKADEMICKIEGO MŁODZIEŻY POLSKIEJ I KÓŁ ARTYSTYCZNYCH NA UCZELNIACH PLASTYCZNYCH

„Przegląd Artystyczny”, 1950, nr 5–6, s. 34–37

Okres do festiwalu w Poznaniu

Rok akademicki 1948/[19]49 był chyba najcięższym okresem dla uczelni artystycznych. W wyniku czteroletniego narastania tendencji formalistycznych w nauczaniu powstała rażąca sprzeczność uczelni z otaczającym je życiem Polski Ludowej. Ustrój uczelni i postawa pedagogów wyznaczających kierunek nauczania utrudniały wtedy dokonywanie zmian nawet bardzo ewolucyjnych. Wyodrębnienie się organizacji młodzieżowych na uczelniach artystycznych w postaci ZAKA¹⁾ odcinało młodzież od pozytywnego wpływu innych uczelni, które wkroczyły na drogę demokratyzacji i postępowości szkolnictwa. Jednakże wśród studentów, a także i wśród profesorów rósł protest przeciwko odwracaniu się plecami do życia, przeciwko nieudolności zawodowej plastyków formalistów, przeciwko kosmopolitycznym Salonom i wychowaniu „geniuszów”. W szkolnictwie plastycznym protest ten przybierał nieraz formy awanturnicze wskutek braku oparcia o teorię marksistowską, i wskutek wzmiankowanych wyżej reakcyjnych cech ustroju szkolnego. Jaskrawym przykładem pogłębienia się tendencji formalistycznych w naszym życiu artystycznym była otwarta w grudniu 1948 r[oku] w Krakowie wystawa *Sztuki Nowoczesnej* [I *Wystawa Sztuki Nowoczesnej*].

W krytyce błędów dotychczasowych dróg w naszej plastyce krzepły sformułowania aktywu partyjnego plastyków. Ich wypowiedzi nadawały właściwy kierunek walce z formalizmem i jego ideologicznymi założeniami.

Środowiska studenckie, nastawione krytycznie do swoich uczelni, uczyły się na coraz liczniejszej literaturze marksistowskiej, na artykułach min[istra Włodzimierza] Sokorskiego, na skąpych tłumaczeniach [Aleksandra Ivanowicza] Sobolewa i Frida²⁾. Przełomową rolę odegrała w ideologicznym naświetleniu zagadnień kultury mowa wrocławska Prezydenta [Bolesława] Bieruta.

¹⁾ Związek Akademicki Klubów Artystycznych.

²⁾ Być może chodzi o Alfreda Hermanna Frieda (1864–1921), działacza politycznego i pacyfistę, jednego z inicjatorów ruchu pacyfistycznego w Niemczech, laureata Pokojowej Nagrody Nobla (1911), autora *Handbuch der Friedensbewegung* (1911–1913) oraz *Mein Kriegstagesbuch* (1918–1920) (przyp. red.).



W marcu 1949 r. odbyła się w Warszawie ogólnokrajowa odprawa aktywistów uczelni artystycznych, na której zostało postawione zadanie kształcenia się ideologicznego, walki o realizm socjalistyczny i walki o postępowość uczelni.

*

Praca aktywistów na uczelniach skupiła się w omawianym okresie na dwóch zagadnieniach: po pierwsze, na osobistej pracy artystycznej, w której realizowali oni „po swojemu” postulaty realizmu socjalistycznego i po drugie, na walce o przebudowę lub choćby o umożliwienie przebudowy uczelni, w kierunku szkolenia prawdziwych plastyków fachowców. Prace tego rodzaju były prowadzone niemal we wszystkich uczelniach, choć w każdej była inna sytuacja polityczna i w związku z tym walka ideologiczna w poszczególnych szkołach miała charakter odmienny. Postawa łódzkich aktywistów była np. zbliżona do formalistycznych poglądów kierowników uczelni, podczas gdy w Sopocie walka przybierała formy bardzo ostre, prowadzące w rezultacie do podważenia autorytetu profesorów i dyscypliny szkolnej. Podobnie było we Wrocławiu i Krakowie. W Akademii Warszawskiej front profesorów był mniej jednolity, co wpłynęło na większe zróżnicowanie postępowego środowiska studenckiego. Ze jednak ogólna sytuacja była na wszystkich uczelniach taka sama, dowodzi postanowienie zorganizowania ogólnopolskiej wystawy o tematyce politycznej, które zresztą chwilowo upadło wobec bliskiego otwarcia festiwalu w Poznaniu³.

Jakie były formy pracy aktywistów i jakie przyniosły rezultaty? Ponieważ na Akademii Krakowskiej praca przebiegała najpełniej, postaram się ja zobrazować na przykładzie krakowskim. Tamtejszy aktyw ZAMP [Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej] przeprowadzał systematyczną dyskusję na temat programu i ustroju uczelni. Wynikiem dyskusji było parę artykułów w prasie (we „Wsi”, w „Po prostu”) oraz wypowiedzi na festiwalu poznańskim. Chodziło o zorganizowanie studiów zgodnie z potrzebami społeczeństwa, o przygotowanie studiujących do pełnienia zawodu, o realistyczną korektę, o zlikwidowanie autonomicznych pracowni profesorskich, obejmujących wszystkie lata studiów, o celowość i dwustopniowość programu, o selekcję studentów, o typowanie asystentów przez organizacje młodzieżowe, o przedstawicielstwo młodzieży w Senacie uczelni itd. Przenoszenie tych postulatów na teren ogólnouczelnianych zebrań studenckich nie dało w tym czasie wyraźnych rezultatów; niemniej jednak aktyw ZAMP dobrze przygotował się do zrozumienia i podjęcia reformy programowej Ministerstwa.

Głównym odcinkiem pracy aktywistów była osobista praca artystyczna, samokształcenie. Rok po roku akty i martwe natury, nudne, „ładne” i powierzchowne – to nie były studia, ale systematyczne wyjaławianie studenta. Czuliśmy się współwinni temu, że ludzie milczą o sztuce i że nie chodzą na wystawy. Ogół studentów był bierny. Trzeba było utworzyć wąski, dziesięcioosobowy zespół i wziąć się do pracy. Celem była wystawa antywojenna, przygotowana zespołowo. Dzięki pomocy ZO ZAMP zespół samokształceniowy przygotował i wystawił swoje obrazy na festiwalu poznańskim jako osobny pokaz.

³ Festiwal Szkół Artystycznych (oficjalnie nazywany Międzyszkolnymi Popisami Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych) pod przewodnictwem Ministra Kultury i Sztuki Dybowskiego odbył się w dniach 23–29 października 1949 roku (przyp. red.).



Jak wyglądała ideologia artystyczna zespołu? Była ona jednostronna, miała w swoim radykalizmie pewne pokrewieństwo z ideologiami mieszczańskich ruchów awangardowych. Jako punkt najważniejszy stawialiśmy wyzbycie się wszelkich formalistycznych konwencji artystycznych, takich jak kapizm, kubizm, abstrakcjonizm, surrealizm. Wychodząc z założenia, że pierwszą przygotowawczą fazą budowania kultury socjalizmu musi być sztuka czytelna, tematowa i obliczona na szeroki zasięg społeczny, postulowaliśmy formę artystyczną możliwie pozbawioną przekształceń, przedmiotową, fotograficzną, jak najbardziej zgodną z potocznym widzeniem i wyobraźnią masowego widza. Sądziliśmy, że dopiero po stworzeniu odpowiednio szerokiej bazy społecznej dla nowej sztuki, po ogarnięciu naprawdę szerokich mas odbiorców, można będzie przejść do budowania nowych form sztuki realizmu socjalistycznego. Wtedy sztuka będzie się rozwijała w stałym kontakcie z odbiorcą, idąc krok w krok z ogólnym rozwojem estetycznym ludzi pracy.

Wiedząc, że taki program odpowiada tylko przygotowawczej, „niwelacyjnej” fazie nowej sztuki, nie pokusiliśmy się od razu o tematykę i treść socjalistyczną. To miał być następny etap pracy. Dla etapu wstępnego wybraliśmy tematykę wojenną, uważając, że z jednej strony tkwi ona jeszcze głęboko w świadomości społeczeństwa, a z drugiej bezpośrednio mobilizuje do walki o pokój i o socjalizm.

Z chwilą zadecydowania ogólnego tematu wystawy pojawił się nowy problem. Walka z formalizmem to nie tylko walka z jego formą i beztematowością, ale i z jego indywidualistyczną metodą pracy oraz niezrozumieniem społecznej funkcji malarstwa. Pokusiliśmy się o próbę wystawy tematowej, jednolitej ideologicznie i artystycznie, opartej o zespołową metodę pracy.

Jeżeli chodzi o pracę zespołową, to wyniki były stosunkowo dobre. Gdyby nie trudne warunki techniczne (brak pieniędzy i czasu), zespół mógłby w pełni przeprowadzić zasadę pracy kolektywnej. Polegała ona na tym, że każdy kolejny etap przygotowywania wystawy podlegał dyskusji całego zespołu. W dyskusji poddawano sobie wzajemnie pomysły kompozycyjne. Wyniki dyskusji były dla wszystkich obowiązujące. Dziś można stwierdzić, że półroczna praca zespołu dała jego członkom poważną podbudowę teoretyczną, wyrobienie ideologiczne i umiejętność dyskusowania.

Wracając do samej wystawy, oto jak przedstawiał się jej projekt. Wystawa miała dać pełną interpretację wojny oraz powiązać agresję faszystów z dzisiejszymi agresjami imperialistycznymi, a dyskryminację rasową okupacji – z analogicznym stosunkiem dzisiejszych faszystów amerykańskich do Murzynów. W tym celu został stworzony schemat tematowy, np.: niszczenie przez wojnę społeczeństwa, narodu i jednostki; rujnowanie gospodarki narodowej; walki wyzwolenicze w Grecji, Indonezji, Hiszpanii; prześladowanie Murzynów.

Niedość było jednak przez planowy rozdział tematów zapewnić ideologiczną zawartość i wszechstronność wystawy; chodziło jeszcze o to, aby działała ona na odbiorcę jednoznacznie i sugestywnie właśnie w sensie ideologiczno-emocjonalnym. W tym celu projektowaliśmy daleko idącą jedność formalną wystawy. Ograniczyliśmy się do obrazów ściśle figuralnych, ze sztafażem pejzażowym i przedmiotowym, zredukowanym do motywów koniecznych dla pokazania tematu. Zgodnie z naszymi ogólnymi założeniami postawiliśmy sobie za cel traktowanie motywu bardzo przedmiotowo z mniej więcej tym samym



stopniem wyrazistości i wypukłości, z tym samym dystansem (odejściem), z którego obraz najlepiej działa.

Samokrytyka zespołu wygląda następująco: głównym błędem, teoretycznym i praktycznym, było zbytne wysunięcie na pierwszy plan sprawy formy artystycznej w porównaniu ze sprawą treści ideologicznej. Jak wspomniano na początku, bunt nasz posiadał pewne cechy mieszczańskich ruchów awangardowych. Zwracając się przeciw formalizmowi, w praktyce nie udało się nam zupełnie odrzucić obcych konwencji formalnych: wpadaliśmy chwilami w prymitywizm, naturalizm lub impresjonizm. Unikając zaś wszelkiej stylizacji zlekceważyliśmy sprawę opanowania technicznych umiejętności, pozbawiliśmy się dobrowolnie ważnej broni malarza w jego walce o najsugestywniejsze wyrażenie danej tematyki (treści ideologicznej). Dalszym błędem – jeżeli chodzi o realizację wystawy – była wadliwa interpretacja wojny. Nasza wystawa nie stała się ostatecznie całością tematową o wyraźnej linii ideologicznej – przeważał w niej pesymizm, okropności wojny, budzące przerażenie.

Festiwal Szkół Artystycznych w Poznaniu w październiku 1949 r. ujawnił ogólną formalistyczność nauczania. Na tle olbrzymiej wystawy stało się jasne, że prowadzenie samokształcenia w wąskich grupkach studentów nie załatwia sprawy. Z drugiej strony błędy zespołu krakowskiego wyływały w dużej mierze z wąskości i jednostronności zespołu. Tak samo jeżeli chodzi o sprawę programu i ustroju uczelni, festiwal wykazał jasno niecelowość indywidualnych, partyzanckich zmian, w momencie kiedy jest potrzebna ogólna reforma. Festiwal doprowadził do uzgodnienia dołowej inicjatywy studenckiej z pracami i planami Ministerstwa.

Okres po festiwalu poznańskim

Sytuacja w plastyce stała się w roku 1950 zupełnie jasna. Zdecydowała o tym postawa Partii, która po III Plenum zwróciła szczególną uwagę na sprawy kultury i przeprowadziła wyczerpującą ocenę sytuacji również na odcinku plastyki⁴. Zjazd Związku Plastyków w Katowicach był wstępem – *I Ogólnopolska Wystawa Plastyk*⁵ w Warszawie stała się konkluzją: kto nie jest reakcjonistą walczyć będzie z formalizmem jako schyłkową formą sztuki imperialistycznej, dążyć będzie do sztuki realistycznej, współczesnej i wychowawczej. Cały szereg błędnie rozumianych zagadnień: sprawa poziomu artystycznego, fałszywy „kult maszyny”, niebezpieczeństwo naturalizmu, ponadczasowe wartości sztuki – zdemaskowała konferencja plastyków urządzona z okazji wystawy. Plastycy poczuli się na niej jednym wielkim kolektywem, w którym każdy, choć z różnym bagażem nawyków zawodowych, dąży do tego samego celu. Odtąd praca na odcinku plastyki poszła sprawniej. Pojawił się nowy „Przegląd Artystyczny”⁶. Wzrosła ogromnie pomoc materialna dla artystów i studentów. Zachodzą przemiany w życiu wystawowym i związkowym. Powstał Państwowy Instytut Sztuki⁷,

⁴ III Plenum KC PZPR odbyło się w dniach 11–13 listopada 1949 roku, głównym tematem obrad była „walka o czujność rewolucyjną”. Z Komitetu Centralnego zostali usunięci i pozbawieni prawa sprawowania funkcji partyjnych Władysław Gomułka, Zenon Kliszko i Marian Sychalski (przyp. red.).

⁵ *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki* została otwarta 20 marca 1950 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie (przyp. red.).

⁶ „Przegląd Artystyczny” został reaktywowany w 1950 roku w Warszawie jako dwumiesięcznik Związku Polskich Artystów Plastyków. Redaktor naczelny została Helena Krajewska (przyp. red.).

⁷ Państwowy Instytut Sztuki (PIS) powstał na mocy uchwały z listopada 1949 roku, jako placówka naukowo-badawcza Ministerstwa Kultury i Sztuki. Sekcja Sztuk Plastycznych kierowana była przez ówczesnego dyrektora Instytutu, prof. Juliusza Starzyńskiego (przyp. red.).



który postawił sobie za zadanie zbudować marksistowską krytykę i wiedzę o sztuce. Pierwsze zaraz osiągnięcia udostępniono studentom. (Kurs w Jadwisinie dla aktywistów uczelni artystycznych). Opracowano projekt reformy szkolnictwa artystycznego, która usunie najbardziej palące braki dotychczasowych programów.

Kurs w Jadwisinie był okazją do ostatecznego powzięcia decyzji co do wystawy studenckiej i pracy samokształceniowej, która miała tę wystawę przygotować. Sprawa została postawiona następująco: (cytuję tutaj z tekstu rezolucji uchwalonej w Jadwisinie):

„1) Co to jest praca samokształceniowa? Praca samokształceniowa jest uzupełnieniem szkolnego studium z natury. Praca szkolna daje podstawową wiedzę plastyczną, a praca samokształceniowa jest próbą zużytkowania jej dla samodzielnej pracy zawodowej. Praca samokształceniowa nie jest więc pracą samodzielną studenta, niezwiązaną z pracą szkolną, ani nie jest dublowaniem programu nauczania. Obejmuje ona tę stronę studiów, w której studenci mogą przejąć inicjatywę z jednej strony, odciążając profesorów, z drugiej, przyspieszając przebudowę ideologiczną uczelni.

2) Jak przebiega praca samokształceniowa? Polega ona na tworzeniu kompozycji tematowych, których treść ideologiczna i techniczne wykonanie są dyskutowane kolektywnie. W ten sposób podnosi się poziom wyrobienia polityczno-artystycznego oraz wychowuje się w duchu socjalistycznego współdziałania w pracy zawodowej. Komórką pracy samokształceniowej jest pracownia w uczelni. Na jej terenie dokonuje się walka ideologiczna. Nie zakłada się z góry, że linia podziału ideologicznego przebiega według schematu: profesor – studenci; przeciwnie, dąży się do tego, żeby profesor był opiekunem kolektywu. Praca samokształceniowa jest płaszczyzną, na której ZAMP może skutecznie oddziaływać na studentów niezorganizowanych.

3) Jeżeli chodzi o stronę organizacyjną, praca samokształceniowa dokonuje się w Kole Artystycznym z inicjatywy ZAMP. W zależności od stopnia wyrobienia ideologicznego studentów danej uczelni przewiduje się trzy formy organizacji, które są jednocześnie trzema etapami rozwoju pracy samokształceniowej.

Forma 1.: kolektyw ZAMP, zamknięty, obejmujący do dziesięciu osób (tak było w Krakowie, obecnie we Wrocławiu), którego zadaniem jest nie tyle podniesienie poziomu ogółu studentów całej uczelni, co stworzenie środowiska inicjującego walkę ideologiczną na uczelni. Po stworzeniu dostatecznie silnego trzonu ZAMP, pracę samokształceniową można wprowadzić w drugi etap rozwojowy.

Polega on na objęciu ogółu studentów kolektywami pracownianymi, montowanymi i kierowanymi przez ZAMP. Celem akcji staje się podniesienie poziomu uczelni, uwypuklenie walki ideologicznej i rozszerzenie jej na całe środowisko.

Przy najbardziej wyrobionym i liczonym środowisku, dla skupiania i kierowania linią ideologiczną pracy samokształceniowej, formuje się zespół artystyczny ZAMP w Kole Artystycznym, który jest wyższą formą pracy samokształceniowej i przygotowuje kadry asystenckie”.



Jak widać w obecnych wytycznych usunięto błąd pomijania indywidualności plastyka. Jednocześnie ujawniła się tendencja związania samokształcenia z pracą szkolną.

Realizowanie tego rodzaju wytycznych ma swoje dobre i złe strony.

Na poszczególnych uczelniach przeprowadzono masową dyskusję ideologiczną: studenci zainteresowali się zagadnieniami realizmu socjalistycznego, nauczyli się korzystać z dyskusji w prasie dla potrzeb własnego rozwoju artystycznego. Ponadto projekt wystawy ogólnopolskiej i przygotowanie na nią samodzielnych prac zaktywizowały większość. Okazało się, że każdy ma jakieś „ulubione” tematy, zdarzenia z życia, które specjalnie utkwiły mu w pamięci właśnie ze względu na ich siłę uczuciową i sens społeczny. Dla wielu pierwsze próby kompozycji figuralnej były obudzeniem prawdziwego zmiłowania do zawodu plastyka, i one dopiero uświadomiły mu zasięg i ważność twórczej pracy artystycznej. Przy próbach realizowania kompozycji – po zespołowym przedyskutowaniu szkicu – ujawniły się jednak poważne trudności, luki w wykszoleniu zawodowym. I tutaj trzeba przejść nie tyle do złych stron obecnego samokształcenia, ile do zrozumienia jego ograniczonego zasięgu. Masowa praca pozaszkolna nad kompozycją tematową w oparciu o pomoc kolegów jest tylko tymczasowym środkiem uzupełnienia programu uczelni. Nie zastąpi ona w żadnym wypadku braku metodycznego studium z natury i kompozycji figuralnej, które dać może tylko odpowiedni program. Zanim jednak wejdzie w życie nowy program, samokształcenie spełnia do- niosłą rolę wychowawczą i nadaje właściwy kierunek rozwojowi studenta, zwłaszcza że narastające zmiany ideologiczne wśród profesorów pozwalają na wciągnięcie ich w tę pracę i wykorzystanie ich wiedzy plastycznej. I jeszcze jedno: samodzielna praca nad kompozycją, jeżeli jest stale poddawana kolektywnej dyskusji, stanowi pierwszorzędny środek wychowawczy. A musimy pamiętać, że mimo przemian ideologicznych na uczelniach wciąż jeszcze silnie oddziałują trujące tradycje indywidualizmu, subiektywizmu, artystostwa.

Perspektywy na przyszłość

Nad jednym punktem przygotowywanej obecnie na uczelniach wystawy październikowej (na *Miesiąc Pokoju*) toczy się gorąca dyskusja: czy na wystawę należy dawać tylko kompozycje (lub tylko prace pozaszkolne), czy też szkolne studia z natury? Pytanie to jest zupełnie zrozumiałe i wynika z dynamiki obecnego okresu na uczelniach. Z jednej strony pracujemy jeszcze w ramach dawnego programu i nie mając możliwości pełnego przygotowania się do kompozycji, chcemy chociażby próbami zmanifestować i przyczynić się do walki o pokój: przy intensywnej pracy potrafimy przecież pokazać rzeczy na odpowiednim poziomie! Z drugiej strony stoimy w przededniu reformy programu, który pozwoli nam na systematyczne przygotowywanie się do kompozycji i dobrze wiemy, że to, co byśmy teraz mogli pokazać, będzie prymitywne i nieudolne w stosunku do przyszłych wyników; że właściwie więcej jest dziś warte dobre studium niż kiepska kompozycja. Rozstrzygnięcie postawionego pytania powinno być właściwe dla faktycznego stanu na uczelniach, czyli że powinno uwzględniać zarówno potrzeby obecnego etapu, jak i te, który wysuwa się już dziś z myślą o przyszłym roku akademickim.

Przeciwstawienie potrzeby samokształcenia dzisiaj i po wprowadzeniu nowego programu pozwala zwrócić uwagę na przesunięcia w zadaniach organizacji młodzieżowych, jakie się muszą w przyszłości dokonać. Wobec słusznego programu zadaniem organizacji na odcin-



ku pracy ideologiczno-artystycznej będzie nie tyle uzupełnianie programu, co jego realizowanie. Tak jak przystępuje się teraz do ograniczania administracyjno-gospodarczych zadań organizacji, tak trzeba też ograniczyć ich zadania, polegające na tworzeniu autonomicznych placówek pozaszkolnego kształcenia się: dotychczas robiliśmy często „szkołę w szkole”, bo uczelnia nie zaspokajała naszych potrzeb, obecnie weźmiemy się do tego, żeby ją w pełni wykorzystać.

Co to znaczy jednak realizowanie programu, wykorzystanie uczelni? Po pierwsze oznacza to walkę o dyscyplinę w pracy szkolnej i pogłębienie nauczania, po drugie – czujność w stosunku do odchyłeń możliwych w pierwszym okresie realizowania programu. Walka o dyscyplinę, to zadanie wychowawcze przyswojenia sobie przez studentów socjalistycznego stosunku do pracy. Pogłębienie nauczania, to rozwijanie zawartych w programie możliwości, np. w kierunku poznawania teorii marksizmu oraz w kierunku przyswajania sobie metody realizmu socjalistycznego, która jest stosowaniem zasad marksizmu w pracy zawodowej plastyka. Czujność w stosunku do realizowania programu nie powinna podważać autorytetu profesora i dyscypliny szkolnej: doskonałym ujściem dla takiej czujności są narady wytwórcze, na których każde niedociągnięcie może być przedstawione dyrekcji uczelni i przedyskutowane. Praca studentów, która dotychczas rozpraszała się na różnych odcinkach działalności bliżej za sobą nie powiązanych – pracy szkolnej, samokształceniowej, organizacyjnej, społecznej itd. – skupi się na jak najszerzej pojętej pracy szkolnej i na ściśle z nią skoordynowanej pracy w organizacjach młodzieżowych, obliczonej na wychowanie artysty świadomego swoich zadań i znającego swoje społeczeństwo.

