

PIOTR MAJEWSKI
Lublin

NARODZINY KONCEPCJI DZIEŁA METAFORYCZNEGO
W POWOJENNEJ SZTUCE POLSKIEJ
LATA 1945-1949

Problem metafory plastycznej towarzyszył twórczości nowoczesnych artystów polskich od drugiej połowy lat czterdziestych. Gdy sięgniemy jednak do źródeł, tj. krytycznych i teoretycznych komentarzy idących w ślad za aktualnymi wówczas wydarzeniami artystycznymi, można zauważyć, że nazwy: „metafora plastyczna” bądź „metafora malarska” pojawiały się tam sporadycznie, występując jednak w obrębie ważnej w ówczesnym życiu artystycznym dyskusji wokół celów i zadań sztuki w powojennej Polsce.

W języku krytyki artystycznej określenia te padały zwykle w odniesieniu do malarstwa artystów z krakowskiej Grupy Młodych Plastyków. Powstała ona w 1945 roku i należeli do niej młodzi i dopiero debiutujący artyści (skupieni jeszcze w czasie okupacji wokół eksperymentalnego teatru Cricot Tadeusza Kantora) oraz niektórzy malarze z przedwojennej Grupy Krakowskiej, m.in.: Maria Jarema i Jonasz Stern.

Wspólną cechą ich poszukiwań artystycznych było oparcie się na wzorcach międzywojennej sztuki awangardowej oraz opozycyjna postawa artystyczna wobec malarstwa postimpresjonistycznego, które w latach powojennych dominowało w krakowskiej Akademii oraz na pierwszych po wojnie wystawach malarstwa¹. To, co dla zwolenników tej oficjalnej formuły, tzw. realistów, było w sztuce nowoczesnych niezrozumiałe i uderzające w kanon tradycyjnej sztuki, proawangardowi malarze i krytycy zamieniali w koncepcję twórczości ekspresjonistycznej, silnie naładowanej treściami emocjonalnymi, poszukującej

¹ B. S t o k ł o s a, *Grupa Młodych Plastyków (zwana także Grupą Nowoczesnych)*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945-60*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Kraków 1992, s. 9.

właściwego wyrazu dla problemów i zjawisk, które niosły ze sobą społeczne i polityczne przemiany w powojennej Polsce.

Nazwa „malarstwo metaforyczne” była związana początkowo właśnie z Grupą Młodych Plastyków. Wkrótce metafora – jako rodzaj niepisane go programu artystycznego – przyjęła się również w środowisku warszawskich awangardzistów, skupionych wokół Klubu Młodych Artystów i Naukowców. Źródła artystyczne koncepcji dzieła metaforycznego tkwiły w nurtach sztuki okresu międzywojennego. Mieczysław Porębski, który jako młody krytyk towarzyszył wówczas działalności Grupy Młodych Plastyków, po latach pisał: „Zwrot «metafora malarska», tak, jak go rozumiano w latach czterdziestych, oznaczał pewne dystansowanie się zarówno do surrealizmu, jak i geometrycznej «abstrakcji»”². Sam termin „metafora plastyczna”, a więc idea zaadaptowania pojęcia należącego do sfery języka i poezji dla potrzeb sztuki, również został zaczerpnięty z tradycji awangardy dwudziestolecia.

Wiadomo, że problematyka metafory eksponowana była w pismach przedstawicieli awangardy międzywojennej, zwłaszcza zaś w tekstach teoretycznych, które poruszały zagadnienia stylistyki wypowiedzi artystycznej, techniki i sposobów obrazowania, zarówno w poezji, jak i w sztukach wizualnych. W Polsce rozważania na temat metafory podjął Tadeusz Peiper, który przewodził poetyckiej Awangardzie Krakowskiej, blisko związanej w końcu lat dwudziestych z ugrupowaniem awangardowym a.r. Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego i Katarzyny Kobro. W artykule z 1922 roku *Metafora terażniejszości* Peiper dostrzegał związek między techniką budowania śmiałych metafor (i wynikającymi stąd rezultatami estetycznymi) a ogólnymi usiłowaniami artystycznymi czasów³. Metaforę zdefiniował on jako samowolne spokrewnianie pojęć oraz „tworzenie związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada”⁴. Porównywał on ten zabieg do posługiwania się formami abstrakcyjnymi w malarstwie: „Kub, walec, trójkąt – pisał – są metaforami plastyki”. Metafora terażniejszości, znamionująca nie tylko poezję, ale obecna także w plastyce, odcinała się – zdaniem Peipera – od tradycyjnych środków opisywania i naśladowania rzeczywistości. Aby móc przekazać ducha XX wieku: szybkość, wynalazczość, nowość, Peiper postulował zerwanie z biernym modusem percepcji i opisu rzeczywistości na rzecz

² K. C z e r n i, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 107.

³ T. P e i p e r, *Pisma. Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 55.

⁴ Tamże, s. 54-55.

kojarzenia najzupełniej odległych dziedzin i pojęć, rzeczy małych z wielkimi, niezwykłych i świętych z codziennymi i pospolitymi.

Wśród ruchów awangardowych najwięcej dla powiązania pojęcia metafory ze sztukami wizualnymi uczynili jednak surrealiści. Właśnie od awangardy poetyckiej, która podkreślała element konstrukcji w budowaniu śmiałych metafor, oraz od surrealistów, którzy w poezji uczynili z metafory naczelną trop stylistyczny (ale też w malarstwie i *collages* posługiwali się metodą „metaforycznego” zbijania przedmiotów rzeczywistych w niezwykle całości) wywodzi się powojenna koncepcja dzieła metaforycznego.

Radykalizm surrealistycznej metafory w poezji, wyrastający z zafascynowania światem podświadomości, przypadku, snu, halucynacji – niezwykłymi stanami psychicznymi pobudzającymi wyobraźnię artystyczną – znalazł swój odpowiednik w metodach kształtowania obrazów wizualnych, w których zawsze istotną rolę odgrywał czynnik poetycki. Sam André Breton porównywał metody surrealistycznego budowania obrazu z tworzeniem metafory, której przyznawał – jako narzędziu myśli analogicznej – centralne miejsce wśród figur retorycznych⁵. Surrealistyczna koncepcja obrazu zakładała, że jest on rezultatem gwałtownego, niespodziewanego przeciwstawienia sobie „dwóch rzeczywistości”. W efekcie powstawać miało „światło obrazu”, które – wedle surrealistów – miało być rejestracją niczym niepohamowanego i rzeczywistego funkcjonowania myśli⁶. Tak dla Bretona, jak i dla Maxa Ernsta, dzięki owym nagłym zbliżeniom rzeczywistości nie przystającym do siebie, ale tylko w porządku logicznym, do których

na terenie poezji prowadziło wyobcowanie (*dépaysement*) słów z ich ustalonych zwyczajowo znaczeń i umożliwienie im wchodzenia w nowe, nieprzewidziane związki; do których na terenie malarstwa prowadziło wyobcowanie przedmiotów (lub ich fragmentów) z ich ustalonych funkcji użytkowych i umożliwienie im przejęcia funkcji nowych poprzez wprowadzanie w nieoczekiwane sąsiedztwo z innymi przedmiotami⁷

– dzięki tym właśnie technikom rodzić się miała nowa rzeczywistość i zgoła nowa jakość estetyczna.

Jeszcze przed drugą wojną światową idea „metaforyzowania” pojawiła się wśród artystów z lwowskiej grupy „Artes”. Zafascynowani francuskim sur-

⁵ K. J a n i c k a, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 196.

⁶ Koncepcję tę zanalizował K. Stępnik (*Filozofia metafory*, Lublin 1988, s. 212-215).

⁷ J a n i c k a, dz. cyt., s. 206-207.

realizmem artyści skupieni w tej grupie starali się naśladować surrealistyczne metody kształtowania obrazu, poszukiwali lirycznych nastrojów, efektów zaskoczenia, niespodzianki. Kładąc nacisk na estetyczne rezultaty surrealistycznych technik kształtowania obrazu, „Artesowcy” odcinali się jednak od jego aspiracji filozoficznych i światopoglądowych. Selekttywne podejście do surrealizmu dało o sobie znać, gdy po latach Marek Włodarski określił ich stosunek do tej formuły sztuki awangardowej: „[...] surrealizm uznawany był przez nas głównie jako typ poetyckiej metafory”⁸. Oznaczało to, że metafora była rodzajem pojemnej i intuicyjnie pojmowanej kategorii, określającej wywodzące się z surrealizmu poszukiwania stylistyczne.

Podobnie po wojnie pojawienie się w programie artystycznym malarzy nowoczesnych postulatów metaforyzowania nie było próbą reaktywowania na rodzimym gruncie ideologii surrealizmu, ale właśnie „dystansowaniem się” wobec niej, próbą syntezy dokonań zarówno surrealizmu, jak i innych wiodących nurtów awangardy dwudziestolecia: ekspresjonizmu, kubizmu, konstruktywizmu itd. Zwrócenie się ku tradycji awangardowej miało na celu wypracowanie formuły wyrazowej, adekwatnej do realiów świata pełnego egzystencjalnych niepokojów, powojennej degeneracji moralnej i duchowej, ale też naiwnej wiary w nowy ład polityczny i społeczne funkcje sztuki nowoczesnej. Wyeksponowanie zagadnienia „metafory plastycznej” dotyczyło szczególnie metody postępowania artystycznego i nowoczesnych zasad kształtowania obrazu; miało być właśnie odpowiedzią na potrzeby czasów: artystyczne źródła poszukiwań malarskich „nowoczesnych” tkwiły w awangardach, ideowe zaś wpływały z refleksji nad współczesnością. Sztuka odbijać miała swój czas, poglądy, stany uczuciowe, nadzieje i lęki współczesnego człowieka.

Szersze spopularyzowanie określenia „metafora malarska” w latach bezpośrednio powojennych było zasługą Stażewskiego. Jako przedstawiciel przedwojennej awangardy i członek grupy a.r. Stażewski odegrał ważną rolę w kształtowaniu się oblicza powojennej sztuki nowoczesnej w Polsce nie tylko jako autorytet, ale właśnie jako propagator pewnych elementów tradycji awangardowej. Już w 1947 roku, w związku z wystawą malarstwa Grupy Młodych Plastyków w Salonie Sztuki w Krakowie, Stażewski pisał na łamach „Kuźnicy”:

⁸ *Dyskusja nad sztuką nowoczesną z udziałem m.in.: H. Stażewskiego, J. Sterna, S. Wegnera i in., „Przegląd Artystyczny”, 1959, nr 1, s. 23.*

Sztuka ich jest pewnego rodzaju spowiedzią. Wyraża najbardziej intymne stany społeczeństwa, nawet te, które pragnęlibyśmy ukryć, a jednocześnie zapowiada konstruktywny charakter naszych czasów. W malarstwie młodych dominuje ekspresja plastyczna i twórcza wyobraźnia. Powstaje ekspresja kontrastów i transformacja form i kolorów, które doprowadzone do metafory malarskiej, nabierają innej treści i budzą różne skojarzenia⁹.

W tym krótkim opisie poszukiwań artystycznych młodych malarzy krakowskich zbiegały się dwa aspekty znaczenia metafory. Z jednej strony, termin „metafora malarska” wskazywał na określoną metodę kształtowania obrazu, charakterystyczną dla zafascynowanych wówczas surrealizmem malarzy krakowskich. Oparta ona była na: ekspresywnym i wywiedzionym z wyobraźni ujęciu formy plastycznej, operowaniu silnym kontrastem, transponowaniu przedmiotów rzeczywistych poprzez nadawanie im cech obcych lub łączeniu ich w nietypowe związki z innymi przedmiotami. Wedle Stażewskiego, ta technika kształtowania dzieła prowadziła do konkretnych rezultatów estetycznych; obraz wywoływać mógł w widzu skojarzenia, budzić w nim pewną dozę refleksji. Z drugiej strony więc metafora malarska stanowiła więc jednocześnie postulat estetyczny – wyrażała określony sposób oddziaływania na widza poprzez odwołanie się do jego wyobraźni.

Więcej Stażewski pisał o metaforze w artykule *Deformacja w plastyce*¹⁰. Metaforę stawiał on – obok ekspresji – w rzędzie podstawowych instrumentów, którymi dysponuje współczesny twórca, i wyznaczał „iluzji metaforycznej” status „nowej koncepcji estetycznej”. Jako metoda kształtowania obrazu i element programu artystycznego „nowoczesnych”, poszukiwania w zakresie metafory obejmowały rozmaite sposoby niezwyklego wiązania elementów świata realnego wewnątrz obrazowego kontekstu: posługiwanie się odniesieniami do rzeczywistości, aluzyjne traktowanie przedmiotów i form, a zwłaszcza poszukiwanie analogii kształtów pomiędzy różnymi przedmiotami, jak np. w dziele Pabla Picassa *Byk*, gdzie artysta umieścił starą kierownicę na szczycie siodła i korzystając z podobieństwa kształtów sprowokował widza do zobaczenia w tym zestawieniu sugestywnej głowy byka: w kierownicy – rogów, a w siodle – pyska. Uczynienie z tego typu działań, objętych nazwą „metafora plastyczna”, programu artystycznego było nastawione na konkretne rezultaty estetyczne. „Iluzja metaforyczna”, rodząca się w efekcie specyficz-

⁹ H. S t a ż e w s k i, *Refleksje z Salonów Sztuki*, „Kuźnica”, 1947, nr 26, s. 6.

¹⁰ „Kuźnica”, 1948, nr 7, s. 8.

nego ukształtowania obrazu, pobudzać miała widza do aktywnej postawy wobec dzieła i „dookreślenia obrazu na drodze wizualnych i pojęciowych skojarzeń”¹¹, wywołać miała – jak to określił Stażewski – „poetycką grę znaczeń”. Dzięki tej właśnie metodzie otwierały się dla artysty „szerokie tereny dla wyrażania czystej poezji – świat magiczny i tajemniczy”¹².

Niektórzy artyści krakowscy opisywali swój własny sposób dochodzenia do owej „iluzji”, którą propagował Stażewski. Przykładem kształtowania obrazu według „receptury” bliskiej wskazówkom Stażewskiego może być proces tworzenia obrazów z trójkątami, opisany przez Jerzego Nowosielskiego. Autor posłużył się tam wieloznacznością kształtów do zapisu pewnych obrazów z przeszłości, utrwalonych w pamięci, dla których szukał on jakiejś wspólnej, syntetyzującej formy:

[...] Zaczęło się od szukania na kartce papieru przedmiotu o prostej, wyrazistej konstrukcji. Możliwe, że przedmiot taki widziałem kiedyś w dzieciństwie, że wyczytałem go w splocie ostrych, prostych linii planów, lokomotyw, wagonów [...] Miałem wrażenie, że gdzieś istnieje państwo takich właśnie form [...] Z kolei zaczęły mi się one kojarzyć z wszystkim tym, co kiedykolwiek wywierało na mnie wrażenie. Więc prymitywny, sztywny obraz Archanioła, więc plan bitwy z cienkimi liniami [...], kolor, jakim zamalowywałem powstające formy, przypominał kolor krajów, za którymi tęskniłem będąc dzieckiem. A więc Abisynii – tak powstała *Bitwa o Addis Abebę*. Wiem, że ostre wieżyczki rosyjskich cerkwi malowane są jaskrawo na kolor zielony, niebieski, rdzawo-czerwony i złoty. W zimie niezwykle ostro rysują się one na tle śnieżnych pól. Czy biały obraz z rdzawymi i niebieskimi trójkątami nie jest dla was zimą w Rosji?¹³

Sugestywny autokomentarz malarza pokazuje najlepiej, że maksymalnie upraszczając formy, sprowadzając je do „trójkątów”, miał on na celu nadanie im właściwości aluzyjnych. Poprzez schematyzację i oszczędność środków wyrazu zatracaly one swój przedstawiający charakter, zostały pozbawione cech podobieństwa do swego przedmiotu. Natomiast zderzone z tytułem obrazu nabierały nowych znaczeń i odniesień, które otwierały dopiero przestrzeń dla działania wyobraźni, umożliwiającą w zbiorze linii i kształtów zobaczyć pewną sensowną całość.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Wypowiedź J. Nowosielskiego (1947) – cyt. za: P. K r a k o w s k i, W. K r a k o w s k i, *Nowoczesne malarstwo krakowskie*, [w:] *Sztuka współczesna. Studia i szkice*, red. J. E. Dutkiewicz, Kraków 1959, s. 148.

Jeśli przyjrzyć się programowi artystycznemu „nowoczesnych”, wyrażonemu w tekstach niektórych proawangardowych krytyków sztuki m.in. Mieczysława Porębskiego czy Juliusza Starzyńskiego, to nietrudno dostrzec związki między jego założeniami a koncepcją dzieła metaforycznego sformułowaną przez Stażewskiego. Poruszali się oni w obrębie podobnych problemów artystycznych, dotyczących zasad kształtowania obrazu, i kładli nacisk na rezultaty estetyczne tego typu eksperymentów. Co więcej jednak, traktowali oni ten kierunek poszukiwań artystycznych jako narzędzie czy środek poznania, określenia lub krytycznego komentarza wielu współczesnych im zjawisk i problemów.

Zarówno w zredagowanym razem z Kantorem programie „realizmu spotęgowanego”¹⁴, jak i w innych wypowiedziach Porębskiego¹⁵ przewijał się postulat zdecydowanej, artystycznej formy, formy spotęgowanej, o której decydować miała przede wszystkim wyobraźnia twórcza, pojęta jako siła konstruktywna. Chodziło zaś o wyrażanie współczesności na drodze wymownego zestawienia przedmiotów w obrazie, operowania niespodziewanym i trafnym skrótem. Porębski udzielał konkretnych wskazówek: postulował malowanie z wyobraźni, przestrzegał jednak przed popadnięciem w ślepy zaułek imaginizmu¹⁶, dostrzegał twórczy i odkrywczy element w eksperymentowaniu i spekulacjach formalnych na temat rzeczywistości. Sztandarowym przykładem lansowanych przez Porębskiego postulatów artystycznych może być obraz Tadeusza Brzozowskiego *Powrót*. Przedstawia on jakby chyłkiem przemykającą postać w bufiastych spodniach i błazeńskiej czapce z tobołkiem przewieszonym przez plecy, którą trudno odróżnić na tle szarego parkanu i przez to staje się bardziej jeszcze wymowna. Zdaniem Porębskiego, dla ówczesnej publiczności obraz ten stał się martyrologiczną metaforą powrotu z obozów koncentracyjnych, świadectwem sytuacji, pozwolił – pisał Porębski jako świadek tamtych czasów – „zobaczyć to, gdzie jesteśmy, że jesteśmy tymi powracającymi z łagrów”¹⁷.

Ten „diagnostyczny” względem zjawisk współczesności aspekt poszukiwań artystycznych, korespondujący z koncepcją wyrażoną przez Stażewskiego,

¹⁴ T. K a n t o r, M. P o r ę b s k i, *Grupa Młodych plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość”, 1946, nr 9, s. 82-83.

¹⁵ Zob. zwłaszcza: M. P o r ę b s k i, *O malarstwie młodych*, „Kuźnica”, 1946, nr 26, s. 6; t e n ż e, *Salon Zimowy*, „Twórczość”, 1947, nr 4, s. 109-115.

¹⁶ T e n ż e, *Salon Zimowy*.

¹⁷ C z e r n i, dz. cyt., s. 52.

silniej jeszcze akcentował Starzyński. Jego zdaniem, kierunek, którym winna podążać awangarda, wytyczał postulat przewagi czynnika intelektualnego w sztuce, który określał jako „świadome konstruowanie wizji na zasadzie wyabstrahowanych elementów rzeczywistości”¹⁸. Wedle Starzyńskiego, ten nurt poszukiwań artystycznych – znany chociażby z przedwojennej działalności polskich konstruktywistów w zakresie fotografii artystycznej i technik montażu – spełnić mógł ważne funkcje społeczne. Właśnie poprzez zestawianie istotnych z punktu widzenia zamierzonych treści elementów świata realnego, nie podług kanonów prawdopodobieństwa, ale inaczej – podług odsłaniania niespodziewanych zależności i powiązań między przedmiotami oraz na drodze świadomego konstruowania wizualnej wypowiedzi, dzięki tym właśnie technikom – przekonywał Starzyński – stawał się możliwy dialog ze światem naturalnych zdarzeń, uczestnictwo w doświadczeniach społecznych, swoiste świadkowanie swoim burzliwym czasem, uleganie jego rozterkom i entuzjazmom, a w końcu penetracje doświadczeń życia poprzez bezwiednie dziedzioczony po surrealizmie aspekt ikonicznej pamięci charakterystyczny dla wyobrażeń Nowosielskiego (*Obrazy z trójkątami*), Brzozowskiego (*Powrót, Wagon*), Andrzeja Wróblewskiego (*Rozstrzelania, Kolejka trwa*)¹⁹.

Propozycje Stażewskiego i Starzyńskiego szybko zostały podjęte przez artystów krakowskich, znalazły też oddźwięk w środowisku artystycznym Warszawy, z którym związany był Stażewski. W sekcji plastycznej warszawskiego Klubu Młodych Artystów i Naukowców, podobnie jak w Krakowie, odżywały idee surrealizmu. Zwłaszcza dzięki Marianowi Boguszowi i Zbigniewowi Dłubakowi, którzy podczas pobytu w Pradze około 1945 roku nawiązali kontakty z przedstawicielami czeskiego surrealizmu, od początku powstania Klubu poszukiwania artystyczne jego członków obracały się w kręgu tego nurtu sztuki awangardowej. Świadczą o tym chociażby zorganizowane w Klubie wystawy: prac Włodarskiego z czasów grupy „Artes”, fotomontaży innego jej członka – Aleksandra Krzywobłockiego, wystawa prac czeskich surrealistów, a w końcu – dzięki kontaktom Bogusza i Kantora – ekspozycja malarstwa krakowskiej Grupy Młodych Plastyków. „Surrealizm dawał nam pewną szansę” – wspominał Dłubak. „Szukaliśmy jej nie w «podświadomych

¹⁸ J. S t a r z y ń s k i, *O przewadze czynnika intelektualnego w sztuce*, „Kuźnica”, 1947, nr 34, s. 3-4.

¹⁹ Por. E. G r a b s k a, *Puisque réalisme il y a, czyli o tym co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku*, Warszawa 1984, s. 375-385.

treściach», lecz w formie plastycznej, która przemawia do emocji”²⁰. Propozycja Stażewskiego jako „nowa koncepcja estetyczna” trafiała tutaj na dobry grunt, zwłaszcza że w środowisku warszawskim, silniej jeszcze niż w Krakowie, mówiło się o konieczności syntezy dokonań artystycznych nurtów awangardy przedwojennej: „Historię sztuki jako tradycję – mówił Dłubak – należało na nowo zinterpretować. Taki był nasz stosunek do surrealizmu i konstrukttywizmu”²¹.

Operowanie kategorią metafory i nadrealistyczna atmosfera prac malarskich i fotograficznych dominowała na zorganizowanej w grudniu 1948 roku z inicjatywy Grupy Młodych Plastyków i przy współudziale Klubu Młodych Artystów i Naukowców ogólnopolskiej I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w krakowskim Pałacu Sztuki. Wówczas hasło metafory jako program artystyczny szerzej wystąpiło wśród artystów nowoczesnych (np. Kantor określił swoje prace mianem „obrazów metaforycznych” i pod tym tytułem namalował cykl malarski w latach następnych²²). Problem metaforycznych metod kształtowania obrazu pojawił się też w dyskusji nad wystawą. „Na drodze poetyckich i metaforycznych metod – przekonywał Adam Hoffman – artyści dążyli do przekazania charakterystycznego obrazu współczesności i swego na współczesność poglądu”²³. Dlatego na przykład wspólny i dominujący w pracach wielu artystów element formalny, który Józef E. Dutkiewicz określał jako „ornamentalny motyw nawiązujący kształtem do form zaczerpniętych z techniki, biologii i geometrii”²⁴, pozwalał traktować obraz jako metaforę współczesnego świata, zdominowanego przez ekspansję techniki i odkryć naukowych.

Nie mniej sugestywne przykłady realizacji artystycznych, opartych na koncepcji dzieła metaforycznego, dostarcza zorganizowana kilka miesięcy wcześniej we Wrocławiu Wystawa Ziem Odzyskanych, nazwana wówczas z uwagi na jej rozmiary i połączenie różnych sztuk „Olimpiadą polskich architektów i plastyków”. „Ujawniła się tu cała pomysłowość, niewyczerpany

²⁰ B. A s k a n a s, *Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła. Rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem*, [w:] *Galeria Krzywe Koło. Katalog wystawy retrospektywnej*, Warszawa: Muzeum Narodowe 1990, s. 34.

²¹ A s k a n a s, dz. cyt.

²² C z e r n i, dz. cyt., s. 61.

²³ *Dyskusja o wystawie i malarstwie nowoczesnym z udziałem m.in.: A. Hoffmana, J. Woźniakowskiego, T. Kantora, M. Wejmana i in.*, „Przegląd Artystyczny”, 1949, nr 4, s. 3.

²⁴ J. E. D u t k i e w i c z, *W walce z przedmiotem. Dwa głosy o wystawie sztuki nowoczesnej w Krakowie*, tamże, 1949, nr 1, s. 5.

esprit działania aluzji, metafor, surrealistycznym zaskoczeniem, pełną rozmachu myślą konstrukcyjną²⁵ – napisała o wystawie Barbara Kowalska. Te metody bowiem, które propagował Stażewski, a kurator wystawy wrocławskiej Jerzy Hryniewiecki określił jako „surrealizm stosowany”²⁶, umożliwiły w sposób odkrywczy i obrazowy sprostać zadaniom propagandowym, postawionym twórcom przez oficjalny mecenas: podkreślić i uwznioślić tryumf Zwycięstwa czy obrazowo wyjaśnić historyczną, polityczną i gospodarczą rolę Ziemi Odzyskanych.

*

Już w pierwszych latach po wojnie termin „metafora plastyczna” nie był jednoznaczny. Jako określenie sztuki wyrażał on stosunek polskich artystów nowoczesnych do przedwojennej awangardy, zwłaszcza zaś surrealizmu i konstruktywizmu. W haśle metafory wyrażało się dążenie do syntezy dokonań artystycznych tych nurtów awangardy, a w ślad za tym określało ono pewien program artystyczny, typowy – jak się okazało – dla wczesnych poszukiwań artystycznych „nowoczesnych”. Splotły się w nim wywodzące się z surrealizmu metody kształtowania obrazu ze świadomym konstruowaniem wizji malarzkiej. Niejednokrotnie aspiracje te były umotywowane chęcią komentowania aktualnych zjawisk i problemów. W rozumieniu Stażewskiego i „nowoczesnych” metafora była programem artystycznym, obejmującym swoistą metodę kształtowania obrazu zarówno od strony formy, jak i (zwłaszcza) treści, a jednocześnie stanowiła ona postulat estetyczny – określony sposób oddziaływania na widza. Wedle Stażewskiego, powstająca w rezultacie szczególnego ukształtowania obrazu iluzja metaforyczna – jako środek oddziaływania na wyobraźnię widza, wzbudzania w nim skojarzeń, wywoływania efektu zaskoczenia i niespodzianki – decydowała również o jego wartości estetycznej, była więc probierzem oceny dzieła.

Ponadto w latach powojennych zaznaczył się inny jeszcze aspekt znaczenia wyrażenia „metafora” (np. u Porębskiego czy Starzyńskiego), brzemienne w skutkach zwłaszcza dla języka krytyki artystycznej w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, traktującej wytwory sztuki nowoczesnej jako ekspresję treści przenośnych. Podobnie jak artyści, również krytyka nazwą „metafora” okreś-

²⁵ B. K o w a l s k a, *Polska awangarda malarska 1945-70*, Warszawa 1975, s. 49.

²⁶ Cyt. za: J. L e n i c a, *Zagadnienia plastyczne Wystawy Ziemi Odzyskanych*, „Odrodzenie”, 1948, nr 37, s. 6.

łała pewne aspekty poszukiwań artystycznych wywodzących się z tradycji awangard, zwłaszcza zaś surrealizmu. Co więcej jednak, w języku krytyki artystycznej istotną przesłanką użycia tego wyrażenia było podkreślenie nośności znaczeniowej tego typu poszukiwań formalnych. Poczucie głębi znaczeniowej dzieła metaforycznego sprzyjało charakterystycznej tendencji w języku krytyki artystycznej drugiej połowy lat pięćdziesiątych, która próbowała sprostać odkrywczości formalnej sztuki współczesnej poprzez posługiwanie się poetyckim komentarzem wobec obrazu, często odnoszącym się raczej do zjawisk współczesności i problemów współczesnego człowieka niż do samego dzieła.

Szersza dyskusja nad nurtem metaforycznym i rozwinięcie się tych tendencji zostało zahamowane w końcu lat czterdziestych w wyniku polityki kulturalnej państwa. Odgórne narzucenie w sztuce doktryny realizmu socjalistycznego na kilka lat zmusiło „nowoczesnych” do milczenia i odcięcia się od oficjalnego życia artystycznego, bowiem – w myśl założeń socrealizmu – stylistyka awangardowa zaliczona była do formy schyłkowej kultury burżuazyjnej. Sztuka metaforyczna powróciła jednak po upadku socrealizmu, na fali odwilży w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, przeciwstawiając się obowiązującej przez lata doktrynie i nawiązując ponownie do wzorców awangardowych.

THE BIRTH OF THE CONCEPTION OF A METAPHORICAL WORK IN POST-WAR POLISH ART (THE YEARS 1945-1949)

S u m m a r y

The paper entitled *The Birth of the Conception of a Metaphorical Work (the Years 1945-49)* is devoted to the discussion of the early programme assumptions made by the artists concentrated in the Cracow Group of Young Artists and in the Art Section of the Club of Young Artists and Scientists in Warsaw in the first post-war years. The views the artists and critics held then on the category of painting metaphor (among others, H. Stażewski, T. Kantor, M. Porębski and others) have laid the so-called metaphorical trend – one of the leading and most vivid tendencies in Polish post-war art (especially in painting). The author draws the conception of metaphorical art which then germinated, within the perspective of the avangarde sources of the idea of plastic metaphor, stemming from the assumptions of French surrealism of A. Breton and T. Peiper's literary Cracow avangarde of the twenty-year interwar period. Post-war metaphorical art, whose artistic sources were in the writings of the twenty-year

period, its ideas stemmed from the reflection on the present day, realized the assumption of a kind of symbolism; it was supposed to reflect its time, views, emotions, hopes and fears of the contemporary man. It also became our native variety of the post-surrealistic tendencies in the art of the second half of the 20th century.

Translated by Jan Kłos