

Krystyna Czerni

Realizm eschatologiczny – albo sztuka po końcu świata

Jednym z kluczowych pojęć, wokół których zbudowano narrację wystawy *Sztuka widzenia. Nowosielski i inni*, jest realizm eschatologiczny. Kuratorka ekspozycji Monika Przytkowska tłumaczy ten termin jako „sztukę odpowiadającą na metafizyczny głód człowieka”. Czy jednak każda sztuka w pewnym sensie tego nie czyni? Nie zaspokaja metafizycznych tęsknot twórcy i odbiorcy? Czasem warto bliżej przyjrzeć się słowom...

Realizm – historyczny kierunek artystyczny, dominujący w latach 1840–1880, został gruntownie zbadany i zdefiniowany przez Lindę Nochlin jako ruch artystyczny, którego celem było „dać pełen prawdy, obiektywny i bezstronny obraz realnego świata, oparty na skrupulatnej obserwacji współczesnego życia”¹. Hasło „sztuka zwierciadłem rzeczywistości” było jednak w istocie kryterium złudnym, skoro nie do końca wiadomo, co jest rzeczywiste... Kategoria podobieństwa bywa zubożeniem; już Platon przeciwstawiał to, co „prawdziwie realne”, temu, co jest „złudnym wyglądem” i tym, co się tylko wydaje. Próby wytyczenia granic, wtłoczenia terminu „realizm” w ramy stylowe zawsze były nieprecyzyjne, jakoś zmanipulowane.

Dla sztuki współczesnej termin „realizm” jest niewygodny, stąd często uzbraja się go w przedrostki lub dookreślenia, które neutralizują nieco jego pozorną dobitną jednoznaczność. W XX w. realizm zyskał w sztuce licznych krewnych i powinowatych: nadrealizm, hiperrealizm, neorealizm, mały realizm, nowy realizm, realizm magiczny, realizm metaforyczny, realizm metafizyczny, realizm socjalistyczny, realizm spotęgowany, realizm bezpośredni, realizm eschatologiczny. Wreszcie na koniec należy wymienić tyleż pojemną, ile asekuracyjną formułę „realizmu bez granic”².

Z wielości „realizmów” zdawali sobie sprawę filozofowie i teoretycy sztuki³, a także twórcy takich wystaw, jak: *Realizm i tendencje pochodne* w warszawskim Domu Plastyka (VIII 1974) czy *Les Réalismes: entre révolution et réaction. 1919–1939* (17 XII 1980 – 20 IV 1981) w Centre Pompidou. Potoczne rozumienie realizmu zdaje się zajmować tę właśnie przestrzeń: gdzieś w pół drogi między reakcją a rewolucją; między idealizmem akademizmu a buntem awangardy. Rzadko się pamięta, że u źródeł realizm miał charakter rewolty, był protestem przeciw sztywnym regułom akademickim. Dla czołowego przedstawiciela realizmu, Courbetera, oznaczał on przede wszystkim „demokrację w sztuce”; „nazwa realizmu została mi narzucona” – skarżył się malarz.

1 Nochlin 1974, s. 13.

2 Zob. Garaudy 1963.

3 Zob. m.in. Tatariewicz 1988, s. 329–336; Bigaj-Zwonek 2013, s. 131–159; Kitowska-Łysiak 2011.



il. 1. | Andrzej Wróblewski, *Sklepiarz* | 1949, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu,
© Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl

Jak trafnie pisała Elżbieta Grabska: „Trudno wymienić ilość koncepcji czy formuł realizmu określanych potocznie przez artystów i krytykę jako alternatywa sztuki niefiguratywnej, której szansą jest mówienie prawdy o zagrożonej kondycji człowieka”⁴. Ten etyczny i społeczny kontekst towarzyszył nieodłącznie dyskusjom wokół pojęcia realizmu w sztuce; od początku stanowił w większym stopniu spór o wartości niż o terminologię, bardziej określał postawę wobec świata niż kryteria stylistyczne.

O tym, że „mówienie prawdy o zagrożonej kondycji człowieka” może być szansą dla sztuki współczesnej, był od początku przekonany Mieczysław Porębski – jeden z patronów warszawskiej wystawy. Termin „realizm eschatologiczny”, jakim określał pod koniec życia bliskie sobie malarstwo Nowosielskiego i innych, w jego wizji sztuki współczesnej okazał się niejako punktem dojścia. Punktem wyjścia zaś był manifest realizmu spotęgowanego, ogłoszony – wspólnie z Tadeuszem Kantorem – już w 1946 r., na łamach „Twórczości”. Warto prześledzić drogę, jaką przeszedł ten wybitny uczyony, przyjrzeć się dokonywanym przez niego wyborom.

W 2. połowie lat 40. XX w. hasło realizmu stało się kluczem społecznej dyskusji o roli sztuk plastycznych wobec nowej rzeczywistości⁵. W nieuchronnie zideologizowanej debacie wzięli udział czołowi pisarze, artyści i krytycy: Julian Przyboś, Adam Ważyk, Władysław Strzemiński, Jan Kott czy Tadeusz Dobrowolski, który na łamach „Odrodzenia” pisał *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*⁶. Polityczni mocodawcy rozumieli realizm raczej prostacko – jako odtwórczy, niemal iluzjonistyczny akademizm – ostrze krytyki zaś kierowali zarówno przeciw awangardowym próbom „nowoczesnych”, jak i amorficznej estetyce kolorystów. Koncept realizmu spotęgowanego, zrodzony w środowisku krakowskiej awangardy, miał być obroną sztuki współczesnej, jednak dla pokolenia jego autorów, próbujących wrócić do życia po wojennych traumach, zarzut hermetyzmu sztuki nie był pojęciem pustym. „Gnębił mnie – przyznawał Porębski – kompleks nieprzystosowalności sztuki współczesnej do rzeczywistości i życia [...]. Stąd zainteresowanie realizmem”⁷. Już we wstępie do pierwszej powojennej wystawy Grupy Młodych Plastyków w krakowskim Pałacu Sztuki w 1946 r. krytyk użył sformułowania „realizm istotny”, pisząc: „Zamykając w nowych i niespodziewanych realnościach obrazu nie tyle swoje bezpośrednie doznania, ile refleksyjną wiedzę, swoje sądy i decyzje, artysta ma możliwość wypowiedzieć się z całą siłą istotnego realizmu, który dla biernie kopiujących naturę z reguły pozostanie nieosiągalny”⁸.

Dla pokolenia Porębskiego i Kantora realizmem była sztuka nowoczesna, powiązana z rzeczywistością, lecz autonomiczna. Daleka zarówno od mimetyzmu, jak i szczebiotliwej manieri kolorystów, uciekających od dotkliwości życia. Ich manifestacyjny estetyzm wydawał się nietaktem po końcu świata. W katalogu do *I Wystawy Sztuki Nowoczesnej* (1948) Tadeusz Kantor pisał: „Najsilniej obraża prawda. Ludzie wolą raczej fikcję i po-

4 Grabska 1987, s. 376–377.

5 Zob. Czas debat 2016.

6 Dobrowolski 1946, s. 1–3.

7 Czerni 1992, s. 190.

8 Porębski 1990, s. 107.