
ARTYKUŁY

PAULINA OLECHOWSKA

ORCID: 0000-0002-6110-6656

Uniwersytet Szczeciński

paulina.olechowska@usz.edu.pl

Krytyka artystyczna (sztuki teatralne, plastyczne, muzyczne i estradowe) w dodatku „Życie i Kultura” dziennika „Głos Szczeciński” (1951–1956)

Część II¹

Słowa kluczowe: krytyka artystyczna, socrealizm w sztuce, prasa w PRL, „Głos Szczeciński”, „Życie i Kultura”, kultura w Szczecinie

Keywords: artistic critique, socialist realism in art, press in the People’s Republic of Poland (PRL), „Głos Szczeciński”, „Życie i Kultura,” culture in Szczecin

Krytyka sztuk plastycznych

W okresie socrealizmu wystawy były głównym dystrybutorem sztuki, a państwo jego jedynym konsumentem² – w „Życiu i Kulturze” (dalej *ŻiK*) krytyka sztuk

¹ Paulina Olechowska, „Krytyka artystyczna (sztuki teatralne, plastyczne, muzyczne i estradowe) w dodatku «Życie i Kultura» dziennika «Głos Szczeciński» (1951–1956). Część I”, *Przegląd Zachodniopomorski* 37 (2022): 229–256.

² Boris Groys, „Kształcenie mas: sztuka realizmu socjalistycznego”, *Kronos: metafizyka, kultura, religia* 4 (2018): 181. W *ŻiK* krytyka sztuk plastycznych była uzupełniana wieloma notkami popularyzującymi twórczość szczecińskich artystów. W latach 1953–1956 ukazywał się cykl „Z teki szczecińskich artystów”, w którym prezentowano reprodukcje prac graficznych i malarskich szczecińskich artystów: Pawła Bałakirewa (29, 38 i 46/1954; 1, 18 i 26/1955); Guido Recka (23/1954; 4 i 26/1955); Jana Powickiego (25/1954 i 4/1955); Janiny Kosińskiej i Jana Kostkowskiego (44/1954 i 4/1955); J. Szarejko, M. Muranowskiej, A. Dobiesza, J. Ręczmienia (uczniowie Liceum Sztuk Plastycznych w Szczecinie; 11/1953); Tadeusza Eysmonta, M. Kazusia, Ireny

plastycznych najczęściej pojawiała się przy okazji cyklicznie organizowanych wystaw szczecińskich artystów i członków ZPAP³.

W dziedzinie sztuk plastycznych wskazywano na wzorce realizmu w tradycjach polskiego (grafika Aleksandra Orłowskiego i malarstwo Jana Norblina⁴) i rosyjskiego/radzieckiego malarstwa, negując abstrakcjonizm i formalizm. Do plastycznych sztuk postępowych zaliczano przede wszystkim konwencje renesansu i realistyczne malarstwo XIX wieku, zestawiono ze sztukami antyrealistycznymi (średniowiecze, barok, kierunki formalistyczne z końca XIX i początku XX w.). W jednej z pierwszych retrospekcji szczecińskiej wystawy radzieckiego malarstwa czytamy:

Rozwijający się na przełomie XIX i XX wieku formalizm i impresjonizm jest przeciwny realizmowi (...) odwraca się od życia człowieka i jego spraw, zajmując się tylko zagadnieniami kształtu, barwy i światła. Sztuka formalistyczna jest w swoim założeniu bezideowa, a skutkiem obojętności dla własnego ludu i jego spraw – kosmopolityczna⁵.

Zorganizowana w 1951 roku wystawa rosyjskiego malarstwa była okazją do podkreślenia ideologicznej roli i znaczenia sztuk plastycznych, negacją awangardy i sztuk faszystowskich, uznawanych w socrealizmie za największego wroga:

Gdy światowy imperializm rzuca hitlerowskie Niemcy na Związek Radziecki, sztuka radziecka całą swą twórczość wykorzystuje do celów mobilizacyjnych. Mądre kierownictwo Stalina i partii bolszewickiej w połączeniu z nadludzkim wysiłkiem ogółu radzieckich obywateli daje w rezultacie zwycięstwo⁶.

Przykładem ideologicznych odniesień jest omawiana krytyka wystawy reprodukcji rosyjskiego i radzieckiego malarstwa w Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie, która:

nie stanowi rewolucyjnego przełomu w twórczości szczecińskich artystów – artystów w kierunku dojrzałego realizmu socjalistycznego. Świadczą o tym wystawione obrazy Emanuela Messera, Majera Apelbauma, Feliksa Ciechomskiego, Stanisława Jeziorańskiego (projekty wnętrz), Henryka Boehlkego i rzeźby Sławomira Lewińskiego.

Według krytyka dzieła odbiegały od realizmu, charakteryzowały je „rozpiętość między artystyczną i ideologiczną dojrzałością” oraz „nonszalancja autorów wobec

Żywickiej-Podbierskiej (absolwenci Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie, tzw. Grupa Sopocka; 42/1953).

³ Gwido Reck, „Szczecińska plastyka w Warszawie”, *ŻiK* 21 (1954): 3.

⁴ „Aleksander Orłowski (1777–1832)”, *ŻiK* 43 (1954): 3.

⁵ „Wystawa malarstwa rosyjskiego i radzieckiego w Muzeum Pomorza Zach.”, *ŻiK* 31 (1951): 2.

⁶ Tamże.

realiów odtwarzanej rzeczywistości⁷, która była podstawowym aspektem realnego socjalizmu⁸. Etos rywalizacji i współzawodnictwa obejmował rzeźbę, ale także architekturę⁹. Stanisław Becker, kierownik Wydziału Budownictwa WRN w Szczecinie w komentarzu do wystawy projektów budowlanych studentów Szkoły Inżyniernej w Szczecinie przywoływał metodę realizmu socjalistycznego, aby uchwycić społeczny postęp. Prace projektowe budownictwa portowo-morskiego oraz wiejskiego były dowodem na „zerwanie z prywatno-indywidualistycznym podejściem do sprawy”¹⁰. Postulat sztuki kształcącej określone społeczne postawy realizowała zorganizowana w 1953 roku przez WOSP wystawa „XIX Zjazd KPZR”:

Przez cały niemal dzień sale były przepełnione, zwiedzający z zaciekawieniem słuchali wyjaśnień, chłonili oczyma piękne tablice. (...) zakończyliśmy nasze rozmowy przed zdjęciem przedstawiającym potężne, wysokowydajne urządzenie do wydobywania węgla. Obok zwycięsko pnie się w górę krzywa produkcji «czarnych diamentów» w ZSRR, w latach 1950–1955¹¹.

W recenzji nie zabrakło typowej dla socrealistycznej krytyki dychotomii światów – kapitalizm kontra socjalizm – oraz polaryzacji czasu – przeszłości i przyszłości:

dwie plansze ukazują dwa światy, dwa obozy, dwie linie rozwoju. Jednym rządzi podstawowe prawo socjalizmu. I wszystko jest podporządkowane trosce o człowieka. Drugim rządzi podstawowe prawo współczesnego kapitalizmu, gdzie wszystko służy ujarzmianiu, wyzyskiwaniu i upodleniu człowieka przez monopolistyczny kapitał w imię najwyższych zysków¹².

W socrealistycznym malarstwie postulowano kategorię „narodowej formy”, która według Wojciecha Włodarczyka istniała „tylko w sferze teorii, jako uzasadnienie dla powierzchownych i czasami przypadkowych uzupełnień formalnych powstającego dzieła”¹³. Socrealistyczna doktryna wybiórczo traktowała narodową tradycję artystyczną, wydobywając jedynie te elementy, które dało się podciągnąć

⁷ Bolesław Kosterkiewicz, „Żywy człowiek zwycięża «martwą naturę»”, *ŻiK* 5 (1951): 3.

⁸ Edward Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2001): 65.

⁹ Elżbieta Kal, „*Tęgo się nie krytykuje, na kogo się nie liczy*”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego* (Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2010): 136.

¹⁰ Stanisław Becker, „Wizja realnej przyszłości”, *ŻiK* 11 (1951): 3.

¹¹ Leon Zan, „To jest i nasza przyszłość. Wystawa – «XIX Zjazd KPZR»”, *ŻiK* 8 (1953): 2.

¹² Tamże.

¹³ Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm* (Paryż: Wydawnictwo Literackie Stan, 1986), 35.

pod kategorii pojęć – realizmu, zaangażowania czy sił postępowych¹⁴. Postulat „narodowej w formie i socjalistycznej w treści sztuki” realizowały treści, kwalifikujące jako realizm krytyczny twórczość Jana Matejki – zaanektowanego do nowych czasów z wykorzystaniem patriotyzmu. Uzasadniając kwalifikację, posłużono się wspomnieniami Ilja Jefimowicza Riepina, ojca chrzestnego XIX-wiecznego malarstwa rosyjskiego, który w listach do postępowego krytyka rosyjskiego Stagowa o twórczości Matejki pisał: „Matejko miał wielką, obejmującą naród duszę. (...) Potrafił gorąco i trafnie wypowiadać w swojej twórczości miłość do swego narodu”¹⁵. Kulminacją ówczesnej matejkologii był okolicznościowy tekst o twórczości artysty, w którym można było przeczytać o realistycznej symbolice dzieł Matejki:

to malarz, którego twórczość wypełnia socjalistyczną narodowość. Wpływ romantyzmu widać w jego ideologii, w dążeniu do rozbudzenia narodowej świadomości. (...) Twórczość Matejki jest widowym dowodem, że jedynie realistyczna sztuka, przesycona najżywotniejszymi ideowymi treściami społecznymi, może być sztuką narodową¹⁶.

Patriotyczną, a tym samym postępową twórczość reprezentowały dzieła Artura Grottgera¹⁷, za „postępowego, demokratycznego francuskiego malarza” uznano również Gerarda Singera¹⁸.

W malarstwie realnego socjalizmu dominowały dwa gatunki – portret i malarstwo „tematyczne”, zawierające również sceny figuralne. Pisał o nich w cyklicznych krytykach Emanuel Messer¹⁹ (artysta plastyk, grafik i malarz, autor cyklu satyrycznego „Komar tnie co tydzień”²⁰), podkreślając ideologiczną rolę sztuk plastycznych:

¹⁴ Irina Gavrash, „Wystawa 100 lat realizmu w sztuce polskiej: w Akademii Sztuk Pięknych ZSRR w Moskwie (1952) w kontekście polsko-radzieckich stosunków kulturalnych w latach 1949–1955”, *Porta Aurea* 17 (2018): 66, 162–178.

¹⁵ Natalia Pacanowska, „Jan Matejko i Ilja Riepin wyraziciele patriotyzmu i humanizmu”, *ŻiK* 45 (1952): 3.

¹⁶ Tadeusz Adamowicz, „Jan Matejko (w 60-lecie śmierci)”, *ŻiK* 41 (1953): 1.

¹⁷ Natalia Pacanowska, „«Mnie stać nie wolno». Powstanie styczniowe w twórczości Grottgera”, *ŻiK* 4 (1953): 2.

¹⁸ Natalia Pacanowska, „«Wysiedlone» dzieło sztuki w Szczecinie”, *ŻiK* 44 (1952): 3. Szerzej na temat okoliczności pojawienia się w zasobach szczecińskiego muzeum dzieła „14 luty 1950 w Nicei” zob. Szymon P. Kubiak, *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana* (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2016).

¹⁹ Emanuel Messer (1914–1970) – malarz i grafik, w Szczecinie od 1946 r., w latach 1947–1950, 1951–1952, 1959–1961 prezes ZPAP, inicjator powstania Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Szczecinie oraz Klubu „13 Muz”, przede wszystkim grafik, ale i publicysta szczecińskiej prasy: „Głosu Szczecińskiego”, *ŻiK*, „7-Mego Głosu Tygodnia”, „Kuriera Szczecińskiego” oraz „Wiadomości Zachodnich. Tygodnika Gospodarczo-Społecznego”; był członkiem POP PZPR w „Głosie Szczecińskim”.

²⁰ Rysunki „Komara” miały ideologiczny charakter, zwalczały biurokrację oraz przeciwników władzy socjalistycznej (antyimperializm).

Należy wyprowadzić pacjenta [artystę – dop. P.O.] na wyżynę i w jasnym świetle dnia pokazać rozległe perspektywy – najpiękniejszy krajobraz rosnącej budowli socjalizmu. A potem zejść z nim do fabryk, do stoczni, do hut, nachylić się nad warsztatem pracy, spojrzeć z nim razem na lśniące metalem oczy lekarza i zobaczyć: nie „studium głowy”, nie „robotnika przy pracy”, ale człowieka, który ma „imię i nazwisko”²¹.

Krytykę Messera charakteryzowało wyraźnie stanowcze w wymowie ideowe nastawienie, czego przykładem są – tak typowe dla ówczesnej krytyki – pozbawione estetycznego ujęcia oceny twórczości szczecińskich amatorów-plastyków. W twórczości rzeźbiarza Sławomira Lewińskiego za „doskonałe” dzieła uznał „Głowę komunarda” i popiersie Lenina; Donata Szulińskiego – popiersie Stalina; „Rysunek Biganiowej przedstawiający grupę robotników czytających wieści o śmierci Józefa Stalina jest chyba jedną z najlepszych prac na wystawie”²² – czytamy w relacji z Okręgowej Wystawy Malarstwa, Rzeźby i Grafiki w Szczecinie z 1952 roku. Niewystępujący w krytyce artyzm został zastąpiony przez, z założenia uznawane za niedyskusyjne, estetyczne -izmy: monizm – jeden wyznaczony kierunek artystyczny jest sztuką; uniwersalizm – zrozumiałość i łatwość w odbiorze dzieła sztuki; panrealizm – narzucał na sztukę tworzenie zgodnie z konwencją realistyczną (estetyczny); funkcjonalizm – sztuka miała być podporządkowana racjom społeczno-polityczno-ustrojowym²³.

W analizie prac Wydziału Kultury WRN z 27 października 1951 roku napisano:

w środowisku szczecińskich plastyków panuje duży zamęt ideologiczny i organizacyjny na tle walki o kierunek realizmu socjalistycznego w plastyce. Wysiłki w tym kierunku grupy szczecińskich malarzy natrafiają na poważny opór większości, która z największym trudem przezwyciężają szkołę formalistyczną²⁴.

Opinię tę podzielał Messer, który wielokrotnie w tekstach podkreślał nierozumienie socrealizmu przez lokalnych plastyków, postulował łączenie walorów artystycznych z ideowymi, eksponując doniosłość tych drugich: „Im bardziej będzie wzrastać ideowa dojrzałość artysty, tym bardziej będzie on odczuwał braki techniczne”²⁵. Mes-

²¹ Emanuel Messer, „Początek wędrówki. Z Okręgowej Wystawy Malarstwa, Rzeźby i Grafiki w Szczecinie”, *ŻiK* 22 (1952): 2.

²² Tamże.

²³ Maria Gołaszewska, *Estetyka współczesności* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2001): 201.

²⁴ AP Szczecin: 65/858/0/8.8/3273, Plany pracy, protokoły, sprawozdania i korespondencja przychodząca z Wojewódzkiej Rady Narodowej w Szczecinie, dotycząca działalności: Komisji Oświatowej Wojewódzkiej Rady Narodowej, Komisji Oświaty i Kultury, Wydziału Oświaty Wojewódzkiej Rady Narodowej, Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej, tam: analiza prac Wydziału Kultury WRN (27.10.1951), s. 4.

²⁵ Emanuel Messer, „Wyciąg z bilansu”, *ŻiK* 17 (1953): 2.

ser postulatory ideologiczne przekładał na treść i formę ocenianego dzieła: „Poznanie życia w jego rewolucyjnych przemianach” można tylko obserwując życie zakładu pracy²⁶, krytycznie waloryzował oparty na „powierzchownej obserwacji życia” obraz Łukasza Niewisiewicza:

kilka osób siedzących przy stole, w tym dwie na pierwszym planie odwrócone są plecami do widza, a osoby po stronie przeciwnej pozostają w cieniu. Najbardziej pieczołowicie namalowane są but i kamienna posadzka. Obraz zatytułowany jest: „Dyskusja racjonalizatorów”, a mógłby z powodzeniem być nazwany: „Rozmowa o pogodzie”²⁷.

Ocena Messera wskazuje, jak istotną rolę w obrazach socrealizmu odgrywał tytuł, narzucał bowiem pożądaną interpretację, komentował rzeczywistość nakierowując odbiorcę w stronę ideologicznych odczytań²⁸. Dowodem ważności tytułów plastycznych dzieł jest również krytyka autora o inicjałach R.L., który w recenzji twórczości gdańskich malarzy podawał przykład tytułu „bez uzasadnienia” – był nim obraz „Przed spółdzielnią” Eugeniusza Dzierżeńskiego:

Dlaczego przed spółdzielnią? Na obrazie wcale tego nie widać. Równie dobrze można by było podpisać: „Przed szkołą”, „Nowa wieś” (bo widać słupy elektryczne), „Snopy”, bo na pierwszym planie widać snopy żyta²⁹.

W *ŻiK* wśród publikowanych tytułów prac szczecińskich artystów wyraźnie nawiązującymi do socrealizmu były: „Podpis Apelu” (Emanuel Messer); „Strajk” i „Rewizje” (Majer Apelbaum); „Po pracy” (Henryk Boehlke); „Parowóz Ty 2”, „Pociągami pospiesznym w nocy” (Feliks Ciechowski); „Robotnik” (Paweł Bałakirew); „Mała stocznia” (Brono Franowski); „Dyskusja nad projektem Konstytucji” (Jan Powicki); „Rozmowa racjonalistów” (Łukasz Niewisiewicz); „Miesiąc przyjaźni polsko-radzieckiej w Szczecinie” (Franciszek Hajduk); „K. Marks” (Guido Reck); „Młocka w PGR” i „Generał Świerczewski” (Jan Powicki); „Szkic do portretu dźwigowego” (Kazimierz Śremkiewicz); „Pejzaże stoczniowe” (Roman Usarewicz); „Rok 1936 – Chłopska straż” i „Żukowo – Rocznica PKWN” (Marian Nyczka); „Lniane żniwa” (Janina Kosińska); „W świetlicy” (Tadeusz Haberka) i „Głowa Marata” (Sławomir Lewiński). „Bohaterami czasów socrealizmu” były miejsca pracy, robotnicy, produkcja, działalność polityczna; część tytułów odnosiła się do tematyki marynistycznej. Jak podkreśla Jadwiga Najdowa, gdy „ideowość sztuki była probierzem wartości”,

²⁶ Emanuel Messer, „Bliżej życia”, *ŻiK* 43 (1953): 3.

²⁷ Messer, „Wyciąg”, 2.

²⁸ Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm* (Paryż: Wydawnictwo Literackie Stan, 1986): 122.

²⁹ R.L., „Oknem widza po wystawie gdańskich plastyków”, *ŻiK* 40 (1954): 3.

artystami najbardziej zaangażowanymi w ówczesną problematykę o ideowość obrazu byli Apelbaum, Boehlke i Messer³⁰.

W *ŻiK* krytyką sztuk plastycznych zajmował się głównie Emanuel Messer. Realizująca postulaty socrealistycznej doktryny, negatywna wobec szczecińskich środowisk artystycznych, krytyka – w 1953 roku odbiła się szerokim echem w środowisku plastyków i publicystów (*GS* i „Kuriera Szczecińskiego”). Efektem było zwołanie walnego zebrania szczecińskich członków ZPAP. Opublikowana w tygodniku relacja Bolesława Kosterkiewicza rzuca światło na klimat, jaki panował w ówczesnym środowisku szczecińskich plastyków:

Przyszli prawie wszyscy. I wtedy stało się coś nadzwyczajnego – WSZYSCY BEZ WYJĄTKU plastycy zgodzili się, że TREŚĆ jednej i drugiej krytyki [polemika między dziennikami – dop. P.O.] była głęboko słuszna, a tylko kilku obecnych plastyków, głównie tych, których krytyka bezpośrednio dotyczyła, miało zastrzeżenia do formy felietonu, która spłycała i wykrzywiała jego istotną treść. Ale zebranie przyniosło jeszcze inne „rewelacje”. Okazało się w toku burzliwej dyskusji, że w spokojnym, ekskluzywnym, rzec można, świecie szczecińskiej plastyki toczy się zacięta WALKA IDEOLOGICZNA, że i tu rysuje się wyraźnie linia podziału między STARYM i NOWYM, że różne „osobiste tarcia”, intrygi, podział na grupy i grupki – to nic innego tylko przejaw różnych postaw ideologicznych. (...) Artysta – to bojownik, który przy pomocy środków artystycznych walczy o to samo, o co górnik walczy kilofem, chłop traktorem, inżynier projektem – o socjalizm. Szczecińscy plastycy, próbując iść po nową, trudną drogę realizmu socjalistycznego, nie pozbyli się całkowicie starego bagażu, któremu na imię formalizm, nie pokusili się śmiało o dzieła nowe, godne sztuki humanistycznej³¹.

Wydarzenie i towarzysząca mu prasowa polemika, dały początek dyskusji o schematyzmie sztuk. Przykładem jest tekst Messera z listopada 1953 roku, w tytule którego pojawia się metaforyczne zderzenie „starego” z „nowym”, nieoznaczające jeszcze odejścia od wcześniej obowiązujących założeń polityki kulturalnej:

Ponieważ jest rzeczą bezsporną, że potrzeba nam takiej sztuki, która pokazałaby przede wszystkim to NOWE, stąd również bezsporny wniosek: przystępując do pracy nad „nowym” tematem, artysta musi zmobilizować nie tylko całą energię twórczą (co jest rzeczą oczywistą), ale wskrzesić w sobie jeszcze „energię dodatkową”, aby móc wyjść ze skorupy starych uprzedzeń, która mu to nowe przesłania. Artysta musi umieć przełożyć pojęcie walki klasowej na swój język pojęć estetycznych, tzn. na język PIĘKNA, tak

³⁰ Jadwiga Najdowa, *Plastyka Szczecińska* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1962), 35–36.

³¹ B. Kos, „Stół i nożyce”, *ŻiK* 25 (1953): 3.

skutecznie, aby właśnie PIĘKNO faktu wstąpienia chłopca do spółdzielni pokonało zakurzone już nieco piękno „starego młyna”³².

„Stare” i „nowe” pojawiło się w kolejnym tekście, tym razem poświęconym twórczości młodych artystów³³ Grupy Sopotkiej³⁴. Messer o dziełach młodego pokolenia plastyków pisał:

Gdyby nie to, że większość „starych” zanadto wspaniałomyślnie ustąpiła miejsca na ścianach swoim młodszym kolegom, ten „import” plastyczny byłby wcale pożyteczny i oznaczałoby wzbogacenie warsztatu malarskiego obecnie dość dużej już grupy szczecińskich plastyków. Przy tym stanie rzeczy, moim zdaniem, grozi jednak pewna monotonością oblicza naszej muzy³⁵.

Grupa Sopotka wspierała postulat artystycznego kolektywu, zgodnie z którym artyści mieli tworzyć wspólnie, dyskutować nad założeniami dzieła – co stało w opozycji do twórczego indywidualizmu. Ten model pracy był wspierany przez władzę, pomimo to w ocenach części krytyków „Prace kolektywu nie spotkały się jednak z zachwytem oficjalnej krytyki, a raczej negatywnymi komentarzami dotyczącymi schematyzmu i niskiej wartości plastycznej”³⁶. W zupełnie odmiennym tonie wybrzmiewa przywoływana przez Elżbietę Kal recenzja wystawy Grupy Sopotkiej autorstwa Elżbiety Grabskiej („Przegląd Artystyczny”):

Wcześniej srogi sędzia wybrzeżowych artystów, a wkrótce współorganizatorka arsenałowej secesji, wyniosła do rangi krajowej wystawę debiutantów, w miejscu „odyskanym”, na krańcu głównego „frontu” kulturalnego. (...) Wychowankowie szkoły sopotkiej (...) tu otrzymali mandat tolerancji jako sukcesorzy najcenniejszych zdaniem Grabskiej cech rodzimego środowiska, tj. twórczej pasji, solidnych studiów i odwagi³⁷.

W publikowanej w latach 1954–1956 w *ŻiK* krytyce sztuk plastycznych występuje brak monolitu ideologicznego tekstów, jak podkreśla Kazimierz Kozłowski

³² Emanuel Messer, „Stare i nowe. (Na marginesie wystaw prac szczecińskich artystów – plastyków)”, *ŻiK* 44 (1953): 3.

³³ E. Podolski, „Wśród najmłodszych plastyków”, *ŻiK* 6 (1955): 1.

³⁴ Grupę Sopotką stanowiła 15-osobowy zespół absolwentów Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie, przybyli do Szczecina w 1953 r. na mocy porozumienia szczecińskiego ZPAP z Ministerstwem Kultury i Sztuki oraz Zarządem Głównym ZPAP. Jadwiga Najdowa, *Plastyka Szczecińska* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1962), 38–39.

³⁵ Emanuel Messer, „Stare i nowe na szczecińskiej wystawie plastyki”, *ŻiK* 16 (1954): 3.

³⁶ Jolanta Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014), 279.

³⁷ Elżbieta Kal, „*Tęgo się nie krytykuje, na kogo się nie liczy*”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego* (Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2010): 149.

„Plastycy szczecińscy (...) poszukiwali swego miejsca i własnego wyrazu artystycznego”³⁸. Przykładem niech będzie zestawienie dwóch odmiennych narracyjnie tekstów z 1954 roku. Z jednej strony na okoliczność wystawy poświęconej pamięci Feliksa Dzierżyńskiego cytowano fragmenty księgi pamiątkowej wydarzenia: „wystawa pomaga mi lepiej zrozumieć dzieje tego wielkiego człowieka. Jego bezgraniczną ofiarność, płomienny zapał, nieugięte męstwo i wielką miłość dla spraw wolności własnego narodu i wszystkich uciskanych”³⁹; z drugiej – zarzucano sztuce schematyzm⁴⁰. Messer o dominacji pejzaży i martwej natury (Elżbieta Kil ową tolerancję dla pejzażu i martwej natury określa „syndromem pewnej kapitulacji i odchodzenia władzy od ostrego kursu oficjalnie nazywanego walką o jakość”⁴¹), wyparciu tematyki społecznej – pisał jako o efekcie niejednolitej interpretacji postulatów XI sesji Rady Kultury:

Przez jednych [przyjęta – dop. P.O.] jako bezpłatne odpuszczenie grzechów formalizmu przez innych jako dyspensa na te grzechy. Ogólnie można uznać, że każdy może chwalić socjalizm na swój sposób, byleby tylko szczerze – byleby tylko bez „deklaratywności”..., przy czym liczone się poważnie z tym, że większość artystów i tak niedaleko odejdzie od podstawowych zasad realizmu. (...) Artysta, któremu na sercu leży sprawa sztuki realistycznej powinien moim zdaniem o tym stale pamiętać – jest to bowiem najdelikatniejsze miejsce w realistycznej sztuce, które łatwo przerwać i przez które najczęściej wciska się do sztuki formalizm⁴².

Krytyk pozytywnie ocenił twórczość pochyłających się nad sprawami społecznymi artystów: Jerzego Brzozowskiego będącego „człowiekiem, dla którego dola człowieka jest bliższa od niedoli płaczącej wierzby” („Bezrobotni w Kalabrii” i „W Kenii”) oraz Mariana Nyczki („Rok 1936 – Chłopska straż” i „Żukowo – Rocznica PKWN”). Negatywnie ocenił pochodzące z 1954 roku „trofea formalistyczne” Pawła Bałakirewa, uważając je za dzieła „wątpliwej jakości”⁴³, by w opublikowanej trzy tygodnie później prezentacji sylwetki i twórczości szczecińskiego malarza napisać: „Ostatnie prace jego wskazują na to, że odbywa się u niego proces scalania porzuconych wartości plastycznych”⁴⁴. W tym samym roku Messer w krytyce twórczości

³⁸ Kazimierz Kozłowski, „Życie kulturalne”, w: *Dzieje Szczecina 1945–1990, tom IV*, red. Tadeusz Białecki, Zygmunt Silski (Szczecin: Wydawnictwo „13 Muz”, 1998), 552.

³⁹ Zin, „Dzierżyński patrzy na nas”, *ŻiK* 8 (1954): 1.

⁴⁰ R.L., „Okiem widza po wystawie gdańskich plastyków”, *ŻiK* 40 (1954): 3.

⁴¹ Elżbieta Kal, „Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego* (Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2010): 148.

⁴² Emanuel Messer, „Gdzie się podziały centaury”, *ŻiK* 42 (1954): 1, 3.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Emanuel Messer, „Dwaj plastycy”, *ŻiK* 45 (1954): 3.

Guido Recka, przyjmując wyczekującą – wobec nadchodzących zmian – postawę, pisał:

Drżąca i kapryśna linia jego rysunku ma w sobie coś z zapisu sejsmografu. Plama barwna w jego obrazach olejnych, rzucona szybko i nerwowo nadaje przedmiotom jakiś swoisty czar (...). Dla niektórych artystów ostatnie lata były okresem jakiegoś załamania się, dezorientacji, spowodowanej zapewne nagłym zwrotem, który wyraźnie nastąpił w polskiej plastyce w ogóle⁴⁵.

Od 1955 roku częstotliwość ukazywania się w *ŻiK* krytyki sztuk plastycznych zmalała na rzecz około-środowiskowych dyskusji⁴⁶ oraz tekstów poświęconych niezwiązanym z regionem artystom⁴⁷ (Jacek Malczewski i Piotr Michałowski⁴⁸; Jan Styka i Wojciech Kossak⁴⁹) oraz zagranicznym grafikom i malarzom⁵⁰ (w tym przedruki z francuskiego czasopisma „Les Lettres françaises” – recenzja z nowojorskiej wystawy 50-lecia amerykańskiego malarstwa⁵¹). W tym samym roku pojawił się autorski cykl Guido Recka „Z wędrówek po Muzeum Szczecińskim”⁵²; zrehabilitowano w nich przedwojennych twórców, Reck przedstawił i omówił twórczość Olgi Boznańskiej i Józefa Pankiewicza⁵³. Przykładem zrywania z sockrytyką sztuk plastycznych są rozważania: „Zdaje mi się, że absolutne kryteria sztuki nie istnieją, a raczej istnieje ocena dzieła sztuki, w zależności od reprezentowanego punktu widzenia, od kierunku”. Reck wyraźnie nawiązał do odrzuconej we wcześniejszych latach

⁴⁵ Emanuel Messer, „Czy retrospektywa?”, *ŻiK* 29 (1955): 1.

⁴⁶ I.G.K., „Rozmowy z artystami”, *ŻiK* 21 (1955): 2.

⁴⁷ Majer Apelbaum, „Artysta-Bojownik. Wspomnienie o Franciszku Bartoszu”, *ŻiK* 31 (1956): 1; tenże, „Zygmunt Bobowski”, *ŻiK* 34 (1956): 1.

⁴⁸ Guido Reck, „Jacek Malczewski”, *ŻiK* 22 (1956): 1; tenże, „Plastyka. Piotr Michałowski”, *ŻiK* 48 (1956): 2.

⁴⁹ Adrian Czermiński, „Raclawice po trzykroć”, *ŻiK* 11 (1954): 2.

⁵⁰ Guido Reck, „Rembrandt”, *ŻiK* 8 (1956): 1; „Picasso”, *ŻiK* 13 (1956): 1; Stanisław K. Stopczyk, „Grafika francuska”, *ŻiK* 29 (1956): 1.

⁵¹ L.Z., „Rondelek i Sztuka”, *ŻiK* 19 (1955): 3.

⁵² W *ŻiK* na bieżąco informowano o organizowanych w Muzeum Pomorza Zachodniego (od 1970 r. Muzeum Narodowe w Szczecinie) wystawach (J. Galewicz, „Wystawa przyrodnicza w Muzeum Pomorza Zachodniego”, *ŻiK* 6 (1953): 2; „Ciekawa wystawa w Muzeum Pomorza Zachodniego”, *ŻiK* 42 (1954): 1; „Olga Boznańska”, *ŻiK* 44 (1954): 3; Zofia Falius, „Stary Szczecin”, *ŻiK* 46 (1954): 2); w jego zbiorach, przedstawiając sylwetkę Daniela Chodowickiego podjęto kwestię przynależności narodowej gdańskiego twórcy (Eugenia Rutkowska, „Podróż przez Pomorze Zachodnie”, *ŻiK* 1 (1955): 3); o działalności artystycznej Pałacu Młodzieży w Szczecinie (Guido Reck, „W Pałacu Młodzieży”, *ŻiK* 11 (1956): 2), które według Pawła Szulca było w powszechnym przekazie „zdobyczą państwa ludowego i dowodem na zainteresowanie władz losem młodych obywateli”, pomimo to wiele realizowanych przez placówkę dla dzieci zajęć nie było nacechowanych ideologicznie (więcej w: Paweł Szulc, *Propaganda stalinowska na Pomorzu Zachodnim* (Szczecin: IPN Szczecin, 2015): 170).

⁵³ Guido Reck, „Olga Boznańska”, *ŻiK* 44 (1955): 1; tenże, „Józef Pankiewicz”, *ŻiK* 45 (1955): 1.

awangardy: „Różnica założeń plastycznych jest wynikiem eksperymentu w dziedzinie sztuki, który dokonał się z początkiem XX wieku”. Relacjonując wystawę prac w warszawskim Arsenale⁵⁴ (zorganizowana w 1955 r. Ogólnopolska Wystawa Młodej Polski była ważną manifestacją przeciwko twórczości w duchu realizmu socjalistycznego), podkreślił, że „rości sobie [wystawa – dop. P.O.] prawa do zmiany dotychczasowego poglądu na socjalistyczny realizm, działa niewątpliwie nowatorsko”, udział w niej prac szczecińskich malarzy uznał za „poprawny”: „ani głos oburzenia, ani pochwały do nas nie dotarł”⁵⁵. W tym samym czasie do krytyki dopuszczone zostały dotychczas zakazane w leksyce realnego socjalizmu indywidualizm i nowatorstwo. W tekście „Wrażenie widza” (autorstwa E.J.), będącego recenzją wystawy prac Pawła Bałakirewa i Henryka Karnieja czytamy: „wchodząc na salę wystawową doznaje się miłego rozczarowania. Widzi się bez katalogu dwie indywidualności, dwóch różnych malarzy”. Tekst odbiega od dotychczas znanej czytelnikom *ŻiK* narracji, znajdujemy w nim „liryzm i umiejętność wywołania nastroju”, „ciekawe nowatorstwo połączone z konsekwentnie przeprowadzoną myślą”⁵⁶.

W tekstach tego okresu znaczną część zajmowały okołośrodowiskowe dyskusje. W 1955 roku tygodnik opublikował obszerny tekst członka ZPAP Majera Apelbauma, będący refleksją po zebraniu sprawozdawczo-wyborczym szczecińskiego oddziału. Według autora „niepokojące było milczenie”:

Plastycy nie reagowali na wazeliniańsko-lakiernicze sprawozdanie ustępujących władz (...). W tym ogólnym milczeniu głosu jedynych 2-ch dyskutantów brzmiały... dość dziwnie. Były to głosy szkalujące prasę za zamieszczanie krytycznych artykułów o twórczości i stosunkach w środowisku plastyków, głosy owe kwestionowały morale autorów (...). Powstaje pytanie: komu i w jakim celu zależało na tym, by stłamsić chęć zabierania głosu na zebraniu, by narzucić strach przed skutkami krytyki działalności związku.

Autor zarzucał ustępującym władzom szykowanie zdolniejszych plastyków-amatorów (sprawa Donata Szulińskiego, którego wniosek o przyjęcie do związku wielokrotnie odrzucało kierownictwo⁵⁷); tych, którzy ujawniali zaniechania władz, jak i wpływanie groźbami i oszczerstwami na prasową krytykę⁵⁸.

Na utrzymany w duchu samokrytyki i rozliczeń tekst Apelbauma odpowiedział Messer, nie odnosząc się jednak do oskarżeń:

⁵⁴ Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” (1955) była symboliczną zapowiedzią tzw. odwilży w sztuce, odejścia od postulatów socrealizmu.

⁵⁵ Guido Reck, „Cezanne, Klee, czy Picasso?”, *ŻiK* 46 (1955): 1.

⁵⁶ E.J., „Wrażenie widza”, *ŻiK* 15 (1955): 3.

⁵⁷ E.M., „Rzeźby Donata Szulińskiego”, *ŻiK* 9 (1955): 1.

⁵⁸ Majer Apelbauma, „Milczenie nie zawsze jest złotem”, *ŻiK* 13 (1955): 1.

W związkach artystycznych odbywają się co jakiś czas tak zwane weryfikacje. W związku plastyków mówi się od kilku lat o jakiejś wielkiej weryfikacji, ale jakoś do tego nie doszło. Rok, dwa lata temu było to rzeczą stosunkowo łatwą – była przecież recepta na twórczość. Teraz będzie z tym bieda: kryteria są nieustalone (...) doskonałe warunki dla przemytu sfalszowanego towaru⁵⁹.

Z komentarza przebija dezaprobata poczynań przedstawicieli grupy „nowych” – zrywających z kanonami socrealizmu, zwolenników nowoczesnych kierunków w sztukach. To tej właśnie tematyce poświęcona była ostatnia z opublikowanych w *ŻiK* krytyka, której autorem był Leopold Kuszelski, poznański mediewista i pierwszy wojewódzki konserwator zabytków powojennego Szczecina. W tekście, będącym niejako „głosem z zewnątrz” (spoza dyskutujących na łamach periodyku publicystów) wyraźnie podkreślano walory modernistycznego pojmowania sztuki, nawiązywania do impresjonizmu i ekspresjonizmu, które „(...) wycisnęło mocne piętno na sztuce nowoczesnej”. Autor, dyskutując na temat „nowych” kierunków w sztukach plastycznych, dokonywał opisu szczecińskiego środowiska: „Malarze szczecińscy dadzą się podzielić na trzy grupy. Pierwsza, największa, to impresjoniści, o najróżniejszych tego kierunku odcieniach”, zaliczył do nich: Adama Pohoreckiego, Stanisława i Zofię Kuglingów, Guido Recka, Henryka (błąd w tekście, powinno być Pawła) Bałakirewa, Henryka Karnieja, Jana Powickiego, Antoniego i Kazimierę Wróblów oraz Emanuele Messera z dopiskiem „w dawniejszych swych obrazach przynajmniej”. Za ekspresjonistów (druga grupa) uznał: Łukasza Niewisiewicza, Mariana Nyczkę i Jana Żywickiego; trzecią grupę stanowili przybyli do Szczecina jesienią 1953 roku⁶⁰ „prawie wszyscy malarze młodszej generacji, wychowankowie akademii sopockiej”. Nowe ujęcie twórczości szczecińskich plastyków może być dowodem, że ich „warsztat realnego socjalizmu” daleki był od jego założeń. Krytyka Kuszelskiego pośrednio w formie, ale bezpośrednio w treści, postulowała odrzucenie, tłamszącej twórczą kreatywność, doktryny realnego socjalizmu, przekonując szczecińskich plastyków do poszukiwania własnej artystycznej drogi. Zapowiedzią nieodwracalnych zmian w lokalnej twórczości plastyków jest cytat:

[Messer, Bałakirew, Pohorecki, Boehlke – dop. P.O.] idą jakąś nową drogą, to idą ostrożnie i w wyraźnie określonym kierunku. Młodszy natomiast szarpią się i nie mogą dojść z sobą do ładu. Jaka jest tego przyczyna? (...) Jest nią dążność do syntezy. Syntezy tego wszystkiego, co się było utrwaliło w różnych „kierunkach”. (...) Polak nie lubi krańców. (...) Lecz w tej tendencji do pójścia złotym środkiem tkwi całe

⁵⁹ Emanuel Messer, „Trochę krakania”, *ŻiK* 17 (1956): 1, 2.

⁶⁰ Jadwiga Najdowa, „Szczecińska sztuka współczesna. «Grupa Sopocka» z perspektywy czterdziestu lat”, *Materiały Zachodniopomorskie*, XXXVIII (1992).

niebezpieczeństwo. Polega ono na tym, że się usiłuje zbyt tanim kosztem pogodzić ze sobą dwie rzeczy tak bardzo różnicujące: impresjonizm i ekspresjonizm⁶¹.

Kolejne lata były okresem przełomu, głos w dyskusjach zabierali „młodzi”, którzy zerwali z tezami realnego socjalizmu.

Krytyka muzyczna i estradowa

Krytyka muzyczna najrzadziej pojawiała się w *ŻiK*. W porównaniu z krytyką sztuk dramatycznych i plastycznych – miała znacznie mniej ideologiczny charakter. Propagandowość sztuk muzycznych odzwierciedlały głównie teksty poświęcone działalności ruchu świetlicowego⁶² oraz amatorskiej twórczości członków gromad i pracowników zakładów. Teksty poświęcone sztukom muzycznym miały zróżnicowany charakter, można je zakwalifikować jako: historiograficzne⁶³; okolicznościowe⁶⁴; dotyczące festiwali i wydarzeń o charakterze ogólnokrajowym⁶⁵ oraz lokalnym⁶⁶; przeglądowe, poświęcone działalności RTM⁶⁷ (od grudnia 1953 r. Państwowa Filharmonia w Szczecinie⁶⁸), Państwowej Organizacji Imprez Artystycznych ARTOS⁶⁹ (przekształconej w 1955 r. w Państwowe Przedsiębiorstwa Imprez Estradowych⁷⁰),

⁶¹ Leopold Kuszelski, „Malarze szczecińscy w szufladach”, *ŻiK* 37 (1956): 1.

⁶² M.A., „Eliminacje zespołów świetlicowych w Szczecinie. Festiwal Polskiej Muzyki”, *ŻiK* 33 (1951): 3; Barbara Olszewska, „Mosty kultury”, *ŻiK* 36 (1951): 3.

⁶³ Zygmunt Mycielski, „Beethoven dla wszystkich”, *ŻiK* 14 (1952): 2; Witold Rudziński, „Stanisław Moniuszko. 1819–1872”, *ŻiK* 24 (1952): 1; Jarosław Iwaszkiewicz, „Warszawski artysta (103 rocznica śmierci Fryderyka Chopina)”, *ŻiK* 39 (1954): 2–3; Stanisław Ryszard Dobrowolski, „W tym jest Polska”, *ŻiK* 7 (1955): 3; Z[bigniew] Pawlicki, „Cztery podróże Stanisława Moniuszki”, *ŻiK* 37 (1955): s. 2.

⁶⁴ Wawrzyniec Żuławski, „Karol Szymanowski, w 15-tą rocznicę śmierci”, *ŻiK* 14 (1952): 2; G[?]. Polanowski, „Piotr Czajkowski – genialny kompozytor rosyjski (w 60 rocznicę śmierci)”, *ŻiK* 42 (1953): 2.

⁶⁵ „Przed II Festiwalem Muzyki Polskiej”, *ŻiK* 29 (1954): 2; Z[bigniew]. Pawlicki, „Zakończenie II Festiwalu Muzyki Polskiej w Szczecinie”, *ŻiK* 19 (1955): 1; Bolesław Kosterkiewicz, „Blask pierwszej jasności”, *ŻiK* 5 (1956): 2.

⁶⁶ I[reneusz]. G[widon] Kamiński, „Kaszubi w Szczecinie”, *ŻiK* 8 (1955): 1, 3.

⁶⁷ Maria Andrzejewska, „Orkiestra Robotniczego Towarzystwa Muzycznego rozpoczyna nowy etap działalności”, *ŻiK* 22 (1952): 2; taż, „Nowy sezon koncertowy orkiestry RTM”, *ŻiK* 36 (1952): 3; taż, „Szczecińskie troski życia muzycznego”, *ŻiK* 40 (1952): 2.

⁶⁸ Marian Lewandowski, „O szczecińskiej Filharmonii w tonacji majorowej i minorowej – ciąg dalszy”, *ŻiK* 10 (1955): 3; Andrzej Mleczak, „Irańska śpiewaczka i poznański chór chłopięco-męski”, *ŻiK* 26 (1956): 2.

⁶⁹ Janusz Cegieła, „O teatrze objazdowym, złym «Artosie», oportunistom i.t.d.”, *ŻiK* 30 (1952): 2; Bolesław Kosterkiewicz, „Inicjatywa słuszna, tylko ...”, *ŻiK* 45 (1953): 3; Janusz Cegieła, „W sprawie muzyki”, *ŻiK* 28 (1954): 2.

⁷⁰ Michał Grynbaum, „A jednak już nie... «ARTOS»”, *ŻiK* 11 (1955): 1, 3.

amatorskim zespołom świetlicowym (głównie konkursów)⁷¹ oraz studenckim zespołom artystycznym⁷².

W okresie realnego socjalizmu teksty najczęściej dotyczyły bieżącego repertuaru szczecińskiej filharmonii, w którym dominowały koncerty symfoniczne muzyki klasycznej (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schuman, Dworzak, Glinka⁷³), polska i radziecka muzyka XIX⁷⁴ oraz XX wieku (koncerty symfoniczne Karola Szymanowskiego, Witolda Lutosławskiego, Tomasza Kiesewettera, Piotra Czajkowskiego⁷⁵, Nikołaja Rimski-Korsakowa, Siergieja Prokofjewa, Aleksandra Alabiewa oraz Arama Chaczaturiana; opera Stanisława Moniuszki⁷⁶; koncert fortepianowy Dymitra Szostakowicza⁷⁷ i Adama Harasiewicza⁷⁸). Publikowano recenzje z wydarzeń, np. opery w wykonaniu Antoniny Kaweckiej pod dyrekcją Marian Lewandowskiego:

Tragiczny epilog, wymagający silnego podkreślenia gestem, mimiką, grą – rozplynął się prawie tak, że operze zdawało się brakować zakończenia. Nie można o to winić nikogo, gdyż estradowe wykonanie opery nie daje artystom tych możliwości, co pełne przedstawienie operowe⁷⁹.

W tygodniku publikowano teksty przeglądowe dotyczące działalności instytucji⁸⁰, wśród autorów tekstów poświęconych filharmonii liczne grono stanowili jej pracow-

⁷¹ Maria Andrzejewska, „Na estradzie i w świetlicy”, *ŻiK* 3 (1953): 2–3; „Wiejskie zespoły artystyczne wyszły ze sceny świetlic”, *ŻiK* 10 (1954): 1; Emilia Orska, „Dwa bogate w radość miesiące”, *ŻiK* 25 (1953): 1; „Imponujący przegląd dorobku amatorskich zespołów świetlicowych”, *ŻiK* 11 (1954): 1; (Bolesław Kos), „Z eliminacji powiatowych w Nowogardzie i Dębnie”, *ŻiK* 12 (1954): 1; Karol Wiśniewski, „Przed eliminacjami zespołów związkowych”, *ŻiK* 15 (1954): 2; Bolesław Kosterkiewicz, „Krok naprzód”, *ŻiK* 20 (1954): 1; M.K., „Młodość tańczy i śpiewa”, *ŻiK* 24 (1954): 1; Bolesław Kosterkiewicz, „Kierunki rozwoju ruchu amatorskiego w województwie szczecińskim”, *ŻiK* 27 (1954): 1; „Wielki konkurs trwa”, *ŻiK* 13 (1955): 1; Bolesław Kosterkiewicz, „Dziewięć dni na amatorskiej scenie i estradzie”, *ŻiK* 16 (1955): 3; Jan Felix, „Ogólnopolski konkurs zespołów amatorskich”, *ŻiK* 32 (1955): 1, 2.

⁷² Krzysztof Gaerting, „Studenci szczecińscy tańczą i śpiewają”, *ŻiK* 15 (1954): 2; tenże, „Studenckie zespoły amatorskie rozpoczęły pracę”, *ŻiK* 38 (1954): 3; R[yszard] Lisk., „Studencki dorobek”, *ŻiK* 14 (1955): 1.

⁷³ Aleksander Rotstein, „Przełomowy rok w pracy Filharmonii Szczecińskiej”, *ŻiK* 28 (1953): 3; Marian Lewandowski, „Filharmonia przed sezonem”, *ŻiK* 32 (1954): 2.

⁷⁴ Janusz Cegieła, „O pełny rozwój życia muzycznego na Pomorzu Zachodnim”, *ŻiK* 17 (1953): 3.

⁷⁵ (ch), „Sukces koncertów popularnych w Szczecinie”, *ŻiK* 38 (1954): 1.

⁷⁶ I.G., „Przed estradowym wykonaniem «Halki» w Szczecinie”, *ŻiK* 11 (1953): 2.

⁷⁷ J.C., „Filharmonia szczecińska w Miesiącu Przyjaźni”, *ŻiK* 37 (1953): 2.

⁷⁸ Z[bigniew]. Pawlicki, „Recital A. Harasiewicz”, *ŻiK* 33 (1955): 4.

⁷⁹ A.L., „«Halka» Moniuszki w wykonaniu estradowym”, *ŻiK* 13 (1953): 2.

⁸⁰ Bolesław Kosterkiewicz, „O szczecińskiej Filharmonii w tonacji majorowej i minorowej”, *ŻiK* 9 (1955): 1, 2.

nicy: Aleksander Rotsein (przewodniczący Zarządu RTM w Szczecinie), Janusz Cegieła (pierwszy dyrektor filharmonii, kompozytor dwuaktowego wodewilu „Tu jest nasz dom”⁸¹) oraz Marian Lewandowski⁸² (kierownik artystyczny).

Tygodnik kilkakrotnie informował o sukcesach amatorskiego chóru „Hejnał” z Domu Kultury ZZK, na łamach *ŻiK* kierownictwo zespołu Tadeusz Kruczyński i Helena Klinówna dzielili się pokonkursowymi wrażeniami⁸³. Krytycy zwracali uwagę na niską jakość twórczości amatorskiego ruchu muzycznego, która miała być efektem braków kadrowych⁸⁴, apelowali do Wydziału Kultury WRN o szkolenia kadr instruktorów⁸⁵ – odchodząc tym samym od kwestii repertuarowych, na rzecz organizacyjnych.

Zróżnicowanie form muzycznych, a także funkcji krytyki muzycznej, skłaniają do wniosków, że z trzech omawianych w artykule sztuk krytycznych – w obszarze dźwięków najtrudniej było stworzyć autorom sztuk krytycznych jednolitą formę stylu okresu socrealizmu. Na pojemną zawartość ówczesnych repertuarów, zróżnicowanie gatunkowe muzyki – wskazują niejednolite teksty Bolesława Kosterkiewicza⁸⁶, głównego krytyka muzycznego *ŻiK*. Publicysta zajmował się bieżącymi wydarzeniami muzyczno-estradowych scen, zarówno w obszarze amatorskich zespołów artystycznych⁸⁷, jak i zawodowych orkiestr symfonicznych. Sztuki muzyczne w pierwszych latach Polski Ludowej charakteryzowały się zainteresowaniem „nie tylko głównej postępowej siły tej epoki – klasy robotniczej”, ale również całym społeczeństwem

⁸¹ B[olesław]. Kos, „Szczeciński wodewil na estradzie «Artosu»”, *ŻiK* 17 (1954): 3.

⁸² Marian Lewandowski, „O szczecińskiej Filharmonii w tonacji majorowej i minorowej – ciąg dalszy”, *ŻiK* 10 (1955): 3.

⁸³ Janusz Cegieła, „Kolejarze śpiewają”, *ŻiK* 8 (1953): 3; „Piękny i cenny dorobek (korespondencja własna z Warszawy)”, *ŻiK* 26 (1953): 3; (kos), „Pierwszy w Szczecinie – drugi w Polsce”, *ŻiK* 27 (1953): 3.

⁸⁴ Antoni Huebner, „Rośniemy w radość dla Ludowej Ojczyzny”, *ŻiK* 17 (1953): 3.

⁸⁵ Antoni Huebner, „Więcej muzyki i pieśni na wsi szczecińskiej”, *ŻiK* 21 (1953): 2; tenże, „Jubileuszowy koncert Szczecińskiej Filharmonii”, *ŻiK* 35 (1953): 3.

⁸⁶ Bolesław Kosterkiewicz (1919–1995) – przed przyjazdem do Szczecina był sekr. redakcji w wydawanej w Katowicach „Trybuny Robotniczej” (1945–1949); w latach 1949–1957 pracował w redakcji „Głosu Szczecińskiego” na stanowiskach sekr. redakcji i kier. Działu Kulturalnego, odpowiadał za dodatek *ŻiK*, w 1957 r. za „7-My Głos Tygodnia”, pierwszy przewodniczący szczecińskiego oddziału Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich (przekształconego w 1951 r. ze Związku Zawodowego Dziennikarzy); po wyjeździe ze Szczecina w 1957 r. zatrudniony kolejno w: Redakcji Krajowej PAP (sprawozdawca sejmowy i dyplomatyczny, kier. „Biuletynu Kulturalnego PAP”), tygodniku „Perspektywy” (kier. Działu Informacji Zagranicznej), „Trybunie Ludu” (kier. magazynu „Sobota”) oraz tygodniku Patriotycznego Ruch Odrodzenia Narodowego „Odrodzenie” (sekr. redakcji); w czasie okupacji członek Inspektoratu Chełm Armii Krajowej, bezpartyjny. Źródło: AAN: 1827/0/4275 – Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza PRASA-KSIĄŻKA-RUCH. Zarząd Główny w Warszawie. Akta osobowe dziennikarzy.

⁸⁷ Bolesław Kosterkiewicz, „Cała naprzód. Uwagi o eliminacjach związkowych zespołów pieśni i tańca”, *ŻiK* 20 (1954): 1.

(idea budowania społeczeństwa ponadklasowego)⁸⁸. Jest to widoczne w licznych tekstach Kosterkiewicza, poświęconych muzyce rozrywkowej i tanecznej. Krytyk negatywnie oceniał działalność ZZPK, który w obszarze muzyki rozrywkowej:

pozostawiał rzeczy ich własnemu biegowi, upominając tylko od czasu do czasu kierowników poszczególnych zespołów, by „nie grali za często boogie-woogie”, a starali się popularyzować przede wszystkim melodie i pieśni polskie, radzieckie, czeskie czy węgierskie⁸⁹.

Oceniał dobór repertuaru zespołów orkiestrowych szczecińskich lokali gastronomiczno-rozrywkowych w 1955 roku:

Niedawno temu, w rozmowie na temat muzyki rozrywkowej i tanecznej, jeden ze szczecińskich działaczy kulturalnych (na szczęście nie muzyk) utrzymywał z całą powagą, że „nie zbudujemy socjalizmu w rytmie fox-trotta, można to bowiem osiągnąć wyłącznie przy akompaniamencie pieśni masowej i w takt muzyki ludowej” (...). Ta zakrawająca na zmyśloną anegdotę, niemniej jednak autentyczna wypowiedź, bardzo skądinąd cenionego działacza, dowodzi, jak głęboko zakorzeniły się w naszym społeczeństwie niektóre fałszywe opinie i sądy, oraz jakie karykaturalne wnioski wyciągnęli stąd niektórzy ludzie. Na szczęście jednak dla muzyki lekkiej i jej licznych miłośników, a ku niepomnemu „zdziwieniu” domorosłych „teoretyków” socjalistycznej kultury ani fox-trott, ani nawet „kosmopolityczna” samba nie zostały „oficjalnie” uznane za „wroga klasowego”⁹⁰.

Publicystyka Kosterkiewicza obrazuje warunki działalności szczecińskiego Radia Szczecin, (według autora rozgłośnia nie miała w swoich zasobach najnowszych płyt gramofonowych), ale i jego wpływu na repertuar lokalnych zespołów muzycznych – opisując go jako „pałacy problem obrotowy”:

Płyty są obok radia głównym „dystrybutorem” muzyki, toteż w Szczecinie sprzedaje się miesięcznie około 10 tysięcy płyt. Cyfra ta, bynajmniej nie mała, byłaby trzykrotnie większa, gdyby poszukiwane płyty można było otrzymać w szczecińskich sklepach⁹¹.

W jednym z opisanych miesięcy 1953 roku z Zakładu Nagrań Dźwiękowych do Szczecina „dotarło jedynie 8 najnowszych tytułów muzyki tanecznej i estradowej, gdy tymczasem w sklepach zalegają płyty z muzyką symfoniczną i operową”, czego

⁸⁸ Andrzej Mencwel, Michał Bristiger, Stefan Morawski, Wojciech Tomasik, „Socrealizm? Cóż to właściwie było? (przyczynek do historii sacrum w sztuce)”, *De Musica* 1/3 (2006): 147.

⁸⁹ B[olesław]. Kos, „Co grać i jak tańczyć? Po naradzie kierowników zespołów orkiestralnych SZG”, *ŻiK* 21 (1954): 2.

⁹⁰ Bolesław Kosterkiewicz, „Poważnie o muzyce lekkiej”, *ŻiK* 2 (1955): 3.

⁹¹ Tamże.

efektem był „niski poziom i chaos repertuarowy” zespołów orkiestralnych szczecińskich lokali gastronomicznych, dlatego autor forsował „kontrolę” tego sektora muzyki:

Nie chodzi tu rzecz jasna o kontrolę w sensie cenzury: to wolno, a tego nie wolno. Falszywie pojęta sprawa upolitycznienia repertuaru muzyki tanecznej, wyrażająca się często w „ideologicznej” formułce typu „z NRD dobre, z Niemiec Zachodnich złe”, przyniosła nam już niemałe szkody⁹².

O tym, jak ważna dla krytyka była muzyka taneczno-rozrywkowa świadczy relacja z debaty Związku Kompozytorów Polskich i Zakładu Nagrań Dźwiękowych. Kosterkiewicz krytykował „niesłuszne ograniczenie repertuaru muzyki rozrywkowej” oraz wyparcie przez „jazz, fox-trott, rumbę, sambę z eteru i estrady swojskiego «oberka, kujawiaka, walczyka i polki»”. Negatywnie oceniał nagminne propagowanie – również na łamach „Przeglądu Kulturalnego” – jazzu, dowodząc jednocześnie, że jest to gatunek bardzo „pojemny”, obejmujący również polskie przedwojenne dzieła muzyczne. Na znajomość zachodnich trendów muzycznych wskazuje opinia: „Pojawiają się liczne oryginalne nagrania jazzowe kompozytorów i orkiestr amerykańskich – Gershwin, Kerna, Yuomansa, Ellingtona”, które według Kosterkiewicza nie dotarły do Szczecina, szczecińskich lokalni i kawiarni, w których „panuje (...) niepodzielnie pseudojazzowy szlagier”. Jako przyczynę wskazywał brak:

systematycznego szkolenia zawodowego, brak ambicji muzyków i kierowników zespołów orkiestralnych nie pozwalają ciągle na wyzwolenie się naszych prowincjonalnych orkiestr z przestarzałej manieri wykonawczej oscylującej między hałaśliwą perkusją a łzawą melodią⁹³.

Obydwa teksty nawiązują do założeń XX Zjazdu KPZR (luty 1956) oraz VIII Plenum KC PZPR (październik 1956), po których różnorodność form w muzyce nabrała rozpędu.

Podsumowanie

Publikowana na łamach *ŻiK* krytyka artystyczna pozwala wykazać metody wprowadzania przez szczecińskich dziennikarzy założeń ideowych polityki kulturalnej okresu socrealizmu, a także wskazać na modyfikację postaw ideologicznych środowisk twórczych i dziennikarskich. Cytowane w artykule teksty prasowe to ważne źródło badań lokalnej kultury, obrazują atmosferę towarzyszącą jej kształtowaniu się w latach 1951–1956.

⁹² Tamże.

⁹³ Bolesław Kosterkiewicz, „Za dużo czy za mało jazzu?”, *ŻiK* 15 (1955): 1, 3.

W badanym materiale można wyodrębnić trojakiemu rodzaju teksty krytyczne. Dominującą pod względem częstotliwości publikacji stanowiła grupa tekstów będących oceną konkretnych dzieł sztuki⁹⁴ (głównie recenzje teatralne oraz wystaw malarskich). Odmienny charakter miały teksty poświęcone aktualnym wydarzeniom kulturalnym (konkursom, festiwalom, wystawom), które ogrywały poważną rolę „sterowania” polityką kulturalną w okresie socrealizmu. Do tej kategorii należy zaliczyć również teksty przekrojowe, a także te podsumowujące działalność opisywanych instytucji kultury. Ostatnią grupę tworzyły teksty polemiczne (zazwyczaj artykuły publicystyczne, felietony) będące krytyką/oceną kierunków rozwoju wybranych środowisk artystycznych. Przywoływane w artykule publikacje różnicował poziom „krytyczności”, publicystykę Lachnitta charakteryzuje wysoki poziom modusu pragmatycznego, osadzenia omawianego utworu w kontekście historycznym i autorskim; teksty Messer oparte są na modusie oceny w kontekście realizacji ideologicznych założeń.

Pierwszy numer *ŻiK* ukazał się 7 kwietnia 1951 roku, jak wynika z dokumentów na odbytym tydzień później posiedzeniu POP PZPR redakcji „Głosu Szczecińskiego” – nowo powstały tygodnik nie był przedmiotem dyskusji członków organizacji, nie zarysowano postulatów dotycząc krytyki artystycznej. Biorący udział w zebraniu Emanuel Messer, częsty autor tekstów w *ŻiK* za błąd uznał brak wskazań zakresu „działania tych wszystkich ludzi należących do naszej organizacji”⁹⁵. Oceny tygodnika nie znajdziemy również w protokołach egzekutywy KW PZPR dotyczących oceny działań propagandowych. Ukazująca się w tygodniku krytyka obejmowała dwa okresy – socrealizmu oraz „ducha odnowy” (po 1953 r.⁹⁶). Krytyka artystyczna lat 1951–1954 podlegała dominacji wytycznych polityki kulturalnej, w której krytyk był „bojownikiem określonej, konkretnej idei”⁹⁷, rzecznikiem i wyznawcą narzuconych modeli odbioru dzieł sztuki. Większość publikowanych w tym czasie tekstów dotyczyła wytworów artystycznych bieżącej chwili, głównym kryterium ich publikacji była terażniejszość dostępu do nich czytelników partyjnego dziennika.

⁹⁴ Stefania Skwarczyńska, „Swoisty status recenzji teatralnej”, w: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. Eleonora Udalska (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1979), 37.

⁹⁵ AP Szczecin: 65/956/0/-/1 – Zebrania Sprawozdawczo-wyborcze Podstawowej Organizacji Partyjnej Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej; tam protokół zebrania wyborczego POP przy RSW „Prasa” (14.04.1951), s. 4.

⁹⁶ Brak konkretnej periodyzacji tych przełomów nie jest przypadkowy, należy uwzględnić odmienną perspektywę centrum i peryferii, o której mówił podczas narady w styczniu 1956 r., szczeciński sekretarz KW PZPR Ludwik Krasucki, wskazując na ciągłe przywiązanie do minionej epoki, do którego odwilż docierała z trudem. Źródło: Eryk Krasucki, „W świetle uchwał XX Zjazdu...». Szczecińskie echa moskiewskich wydarzeń z lutego 1956 roku Cz. I.”, *Zapiski Historyczne* 4 (2012): 47–71.

⁹⁷ Elżbieta Kalemba-Kasprzak, „Krytyka – między polityką a sądem”, w: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. Eleonora Udalska (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1979), 68.

Podstawowym kryterium oceny artystycznego dzieła stała się jego zgodność z ówczesnymi przemianami życia politycznego, gospodarczego i społecznego w PRL, a także kompatybilność z wytycznymi polityki kulturalnej KC PZPR. Na plan dalszy schodziła ocena estetyczna – którą Kazimierz Braun ocenił:

Z punktu widzenia estetyki socrealizm był dyrektywą realistycznego ukazania rzeczywistości realnie nieistniejącej, co było samo w sobie sprzeczne. Miał ukazywać rzeczywistość intencjonalną, pożądaną i wyobrażoną przez jego ideologów i inspiratorów, której jednak nie dałoby się nigdzie praktycznie odnaleźć, a więc niemożliwą do sprawdzenia społecznie, politycznie czy geograficznie i stojącą w niezgodzie nawet z definicją prawdy samych marksistów, wedle których kryterium prawdy jest sprawdzalność⁹⁸.

W badanych tekstach na pierwszy plan wysuwane były polityczne i społeczne treści wychowawcze, czego dowodem są przywoływane w opracowaniu publikacje dające wyraz głównym założeniom socrealizmu w sztuce. Były nimi: odzwierciedlenie zjawisk ekonomicznych; egalitaryzm wytworów kultury (kontakt twórcy i jego wytworów z masami); aktywny udział sztuki w dziele rewolucyjnego przekształcenia rzeczywistości; dydaktyzm sztuk (kształtowanie określonych społecznych postaw) oraz kolektywizm twórczości (negacja indywidualnego stylu)⁹⁹. Realizację dyrektyw zjednoczenia materii (produkcja dóbr materialnych), sztuki (promocja planu i kontroli społecznej) i dydaktyzmu społecznego obrazuje fragment:

Teatr – jak każdy zakład produkcyjny – nie może tolerować stanu, jaki panuje obecnie: kilkanaście osób pobierających nieraz bardzo wysokie wynagrodzenia miesięczne, od dłuższego czasu nie występuje na scenie. (...) Z takim tolerowaniem bumelanctwa należy (...) natychmiast skończyć¹⁰⁰.

W sztukach plastycznych i muzycznych wariant edukacyjnego toposu odzwierciedlają odwołania do wzorców sztuki radzieckiej, uznawanych za postępowe i mobilizujące, jedyne godne popularyzacji.

Sztuka musiała być społecznie ważna, kryterium twórczej samorealizacji schodziło na plan dalszy. Zgodnie z założeniami idei realizmu socjalistycznego oprócz artystów w centrum uwagi krytyków stał widz, będący nie tylko wyabstrahowanym argumentem tworzenia społecznych opinii – jego obecność świadczyła o przyjętym

⁹⁸ Kazimierz Braun, „Apogeum stalinizmu w teatrze 1949–55”, *Zeszyty Historyczne (Paryż)*, 104 (1993), 54.

⁹⁹ Tomasz Markiewicz, „Od pluralizmu do «jedynie słusznego» przedstawiania rzeczywistości”, w: *Polski socrealizm: antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948–1957*, t. 1, oprac. Leszek Lachowiecki, Tomasz Markiewicz, Marek Paczkowski (Warszawa: Studencka Oficyna Wydawnicza Zrzeszenie Studentów Polskich oddział Warszawa, 1988), XV–XVII.

¹⁰⁰ Walerian Lachnitt, „Teatr na półobrotach”, *ŻiK* 25 (1951): 2.

założeniu, że sztuka ma moc zmieniania ludzi, ich plastycznego formowania, że dzięki niej staną się lepsi i wydajniejsi. Podkreślano rolę wymiany myśli między twórcami z „ludem”, przykładem były organizowane m.in. w szczecińskim Klubie MPiK tzw. spotkania dyskusyjne¹⁰¹, a także pospektaklowe dyskusje. Jak podkreśla Jolanta Studzińska, stanowiły one:

doskonałe pole do wychycenia nieodpowiednich stanowisk i postaw twórczych, dając jednocześnie warunki do kontroli, inwigilacji i donosu. Spotkania masowe oraz mniejsze spotkania grupowe mają także wspomagać budowanie poczucia wspólnoty i zależności artystów od kolektywu¹⁰².

W jednej z takich dyskusji udział wzięli „słuchacze Wojewódzkiej Szkoły Związków Zawodowych i liczni wojskowi”¹⁰³, a w tekście zwrócono uwagę na ciekawy aspekt publiczności okresu PRL. Wbrew oficjalnej propagandzie tamtych czasów – publiczność nie była zunifikowana. Należy również dodać, że odgórnie narzucona polityka „organizacji widowni”, polegająca m.in. na zacieśnianiu współpracy z ZMP czy referatami kulturalno-oświatowymi zakładów pracy¹⁰⁴ – sprzyjała masowej popularyzacji kultury.

Narzuconą socrealistycznej krytyce funkcję perswazyjną (nakłanianie czytelnika do przyjęcia punktu widzenia krytyka), odzwierciedlając stosowane w przywoływanych tekstach prasowych środki stylistyczne¹⁰⁵. Charakteryzowały je leksykalno-stylistyczne schematyzacje, widoczne w obecności typowych dla tego okresu pojęć. **Realizm** – oznaczający aktywne oddziaływanie sztuk na życie społeczne: [ze sztuki – dop. P.O.] *bije optymizm tak charakterystyczny dla metody realizmu socjalistycznego w widzeniu i przedstawianiu rzeczywistości*. **Idea** – była dominującą formą ówczesnej estetyki, określała stopień zaangażowania dzieła (spektakl, obraz, utwór muzyczny) w walkę klasową po stronie sił **postępowych**, synonimizowała świadomość polityczną: *Autorka wyraźnie przeprowadza powolną ale konsekwentną przemianę ideologiczną bohatera; W Szczecinie potrzebny jest wartościowy, o skryształizowanej ideologii repertuar w starannym wykonaniu, zdolny wychować widza i wciągnąć go w uroki warsztatu teatralnego; teatrowi przyznał decydującą rolę w kierowaniu **postępem** myśli; kto nie idzie **naprzód**, ten się cofa; Krymow pokazuje **przemiany**, jakie zachodzą w ludziach, procesy ich dorastania do odpowiedzialnych*

¹⁰¹ KOS, „«Statek Derbent» pod ostrzałem krytyki widzów”, *ŻiK* 8 (1951): 2.

¹⁰² Jolanta Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014), 233.

¹⁰³ Tamże.

¹⁰⁴ Lachnitt, „Teatr”, 2.

¹⁰⁵ Włodzimierz Szturc, „Strategie perswazyjne współczesnej recenzji teatralnej”, w: *Polska krytyka teatralna lat 1944–1980. Zbliżenia*, red. Eleonora Udalska (Katowice: Uniwersytet Śląski 1986), 165–166.

zadań, wychowawczą rolę kolektywu pracowniczego. Ideę postępu koncesjonowała **rewolucyjność**¹⁰⁶: *Wypełnione widzami sale teatralne i oklaski nagradzające amatorów były jeszcze jednym potwierdzeniem rewolucji kulturalnej w której masy pracujące stały się konsumentami i twórcami dóbr kulturalnych; musi go [zespół teatralny – dop. P.O.] ożywiać ten rewolucyjny romantyzm, bez którego nie ma socjalistycznego budownictwa i na odcinku kulturalny*. Stałym elementem socrealistycznego życia i sztuki była **walka** o idee: *starajmy się wszyscy włączyć w pełny nurt powszechnej walki o pokój, poprzez sumienne wykonywanie swoich obowiązków; malarstwo okresu rewolucyjnego przepojone jest ideą twórczej walki ideologicznej*. W krytyce **ludowość** nie występowała w czysto językowej postaci, ale poprzez podkreślenie związania artystów z odbiorcami sztuki oraz kierowanie jej do mas pracujących¹⁰⁷: *kierownictwo teatru podjęło równocześnie starania o nawiązanie jak najściślejszego kontaktu z widownią; celny społecznie, odpowiadający potrzebom i poziomowi środowisk repertuar wtedy będzie mógł spełnić swą doniosłą wychowawczą rolę*.

Do 1955 roku krytyka artystyczna waloryzowała teraźniejszość i przyszłość, a przeszłość nabierała negatywnych konotacji **oblicza starszego pokolenie naszej inteligencji i te dawne obciążenia są dziś przyczyną niejednego konfliktu i dramatu; artysta spełnia (...) rolę grabarza wszystkiego, co „stare” i pomaga rodzić się „nowemu”**. Widmo minionych czasów miało być „raz na zawsze pokonane przez rewolucję”. W okresie stalinizmu dzieła sztuki miały postulatyczny charakter, wbrew „realizmowi” był oderwane od „tu i teraz”, na rzecz przyszłości, która miała określać to, co jeszcze nie powstało, miało stać się częścią socjalistycznej przyszłości. Dychotomia teraźniejszość–przyszłość przejawiała się w zapowiedzi „nowej”, lepszej **przyszłości**: *Prof. Małecky [bohater spektaklu „Rubikon” – dop. P.O.], jak każdy uczciwy człowiek, widzi pozytywne strony nowej rzeczywistości; współczesność nie przyznawała śmiechowi Gogola tej wielkiej rangi. Przyznał mu ją nowy świat; wystawa odsłania przed nami lata przyszłe, pokazując nam którędy i dokąd idziemy*. Aby zrealizować dzieło rewolucji, wymagane było zaangażowanie całego społeczeństwa, wspólnotowy, kolektywny charakter sztuki miał skutkować ontologiczną przemianą każdego odbiorcy: *pracując nad tą sztuką staramy się realizować w pełni zasadę pracy kolektywnej; bierzmy przykład z pracy artystów radzieckich, o których grze decyduje cały zespół pracujący z zamiłowaniem i poczuciem obowiązku*. Stosowane w *ŻiK* leksykalno-stylistyczne formy podlegały dyrektywom epoki stalinizmu, odczytując je dziś należy uwzględnić „totalne warunki, ówczesną świadomość,

¹⁰⁶ Małgorzata Jarmułowicz, „Teatr zrewidowanych klasyków”, w: *Socrealizm: fabuły, komunikaty, ikony*, red. Krzysztof Stępnik, Magdalena Piechota (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2006), 212.

¹⁰⁷ Elżbieta Kal, „Socrealizm skonsumowany: wykorzystanie dyskursu socrealizmu w pop-arcie i współczesnej kulturze popularnej”, *Ars inter Culturas* 5 (2016): 210.

sumienie, mechanizmy wyborów¹⁰⁸, w których tworzyli i publikowali autorzy cytowanych tekstów.

Model socrealistycznej rewolucji kulturalnej podlegał na łamach *ŻiK* stopniowym zmianom, jego symptomy pojawiały się już na przełomie 1954 i 1955 roku, czyli w początkach okresu zwanego „duchem odnowy”. W coraz mniej licznych tekstach dostrzega się bardziej „elastyczną” interpretację założeń realnego socjalizmu, krytyk przestał być jedynie „pośrednikiem w popularyzowaniu wartości”¹⁰⁹, wskazywał krytyczne dyskusje na temat działalności poszczególnych środowisk twórczych. „Na przemianę tematyki krytyki artystycznej wpłynęła negatywna ocena szczecińskiej kultury przez miejscowe władze (1954 rok¹¹⁰)” – co w kolejnych latach skutkowało pojawieniem się wzmocnionych dyskusji, zogniskowanych wokół tezy, że „szczecińska kultura kuszyka, a sztuka kuleje”¹¹¹. W tym czasie w badanej krytyce nie widać rewizji poglądów tych, którzy uczestniczyli w propagowaniu dogmatycznych haseł socrealizmu w poprzednich latach, w zamian broniąc poszukiwań nowych dróg artystycznej ekspresji.

W 1955 roku podczas III Plenum KC PZPR Jerzy Putrament (członek egzekutywy POP PZPR przy Zarządzie Głównym ZLP) zaatakował prasę za „zbyt małą odwagę w krytyce”, co w środowiskach dziennikarskich wywołało dezorientację¹¹². W tym czasie krytycy *ŻiK* „ostrożnie” manifestowali się ideologicznie, przyjmując pasywną postawę wobec nadchodzących zmian, dystansując się od wspierania indywidualizacji i liberalizacji w sztuce. Poszukiwanie „nowych, twórczych metod i nowych kryteriów oceny sztuki”¹¹³ – przeniosło się na formę krytyki, w efekcie czego na łamach *ŻiK* rozgorzała dyskusja na temat roli szczecińskiej prasowej krytyki artystycznej. Kosterkiewicz podkreślał potrzebę „odbudowania zaufania do naszej [szczecińskiej – dop. P.O.] publicystyki kulturalnej. I nie (...) nawoływania do dyskusji dla dyskusji i prowokowania «mażeńskich sprzeczek»”¹¹⁴, wskazujące na rywalizację publicystów pokoleniowych formacji „starszych” i „młodszych”, jak

¹⁰⁸ Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm* (Paryż: Wydawnictwo Literackie Stan, 1986), 7.

¹⁰⁹ Eleonora Udalska, „Krytyka teatralna lat 1944–1950: Stan i samoświadomość”, w: *Polska krytyka*, 25.

¹¹⁰ Kazimierz Kozłowski, „Życie kulturalne”, w: *Dzieje Szczecina. 1945–1990*, red. Tadeusz Białycki, Zygmunta Silski (Szczecin: Wydawnictwo „13 Muz”, 1998), 535.

¹¹¹ Paulina Olechowska, „Regionalizm w dodatku «Życie i Kultura» dziennika «Głos Szczeciński» (1951–1956)”. *Rocznik Historii Prasy Polskiej*, 3 (2022): 61–86.

¹¹² Piotr Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005), 100.

¹¹³ Elżbieta Kał, „Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego* (Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2010): 330.

¹¹⁴ Bolesław Kosterkiewicz, „Dyskutuję więc jestem”, *ŻiK* 33 (1955): 2.

i „zatargi osobiste”¹¹⁵ i rywalizację publicystów. Wydaje się, że czynnikiem – który mógł pogłębiać podziały między środowiskiem publicystów i twórców – jest to, że wielu szczecińskich artystów realizowało socrealistyczną doktrynę zaangażowanego twórcy, łącząc role twórców, kulturalnych działaczy i animatorów kultury.

W marcu 1956 roku odbyła się „rozliczeniowa” XIX Sesja Rady Kultury i Sztuki, jej efektem była realizacja przez środowiska twórcze postulatów większej swobody, część krytyków rezygnowała z funkcji cenzora, urzędnika, podkreślając większą autonomię wyborów decyzji artystów i publiczności. W tym czasie, w maju 1956 roku powstał w Szczecinie społeczno-kulturalny tygodnik „Ziemia i Morze”¹¹⁶, większość członków nowej redakcji stanowił zespół młodych publicystów *ŻiK*.

Wykaz skrótów

Klub MPiK – Klub Międzynarodowej Prasy i Książki
 KPZR – Komunistyczna Partia Związku Radzieckiego
 PGR – Państwowe Gospodarstwo Rolne
 POP PZPR – Podstawowa Organizacja Partyjna Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej
 PKWN – Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego
 PRL – Polska Rzeczpospolita Ludowa
 RTM – Robotnicze Towarzystwo Muzyczne
 WOSP – Wojewódzki Ośrodek Szkolenia Partyjnego
 ZMP – Związek Młodzieży Polskiej
 ZPAP – Związek Polskich Artystów Plastyków
 ZZK – Związek Zawodowy Kolejarzy

Bibliografia¹¹⁷

- AAN: 1827/0/4275 – Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza PRASA-KSIĄŻKA-RUCH. Zarząd Główny w Warszawie. Akta osobowe dziennikarzy.
 A.L. „«Halka» Moniuszki w wykonaniu estradowym”. *Życie i Kultura* 13 (1953).
 AP Szczecin: 65/956/0/-/1 – Zebrania Sprawozdawczo-wyborcze Podstawowej Organizacji Partyjnej Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.
 AP Szczecin: 65/858/0/8.8/3273, Plany pracy, protokoły, sprawozdania i korespondencja przychodząca z Wojewódzkiej Rady Narodowej w Szczecinie, dotycząca działalności: Komisji Oświatowej Wojewódzkiej Rady Narodowej, Komisji Oświaty i Kultury,

¹¹⁵ Erazm Kuźma, *Pisarze Pomorza Zachodniego. Informator* (Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1967), 85.

¹¹⁶ Eryk Krasucki, „Tygodnik „Ziemia i Morze” (1956–1957) a (od)budowa lokalnej tożsamości”, *Przegląd Zachodniopomorski* 4 (2017): 91–129.

¹¹⁷ Bibliografia będąca literaturą podmiotu zawiera wykaz cytowanych w artykule tekstów krytyki artystycznej „Życia i Kultury” z lat 1951–1956.

- Wydziału Oświaty Wojewódzkiej Rady Narodowej, Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej.
- Adamowicz, Tadeusz. „Jan Matejko (w 60-lecie śmierci)”. *Życie i Kultura* 41 (1953).
- Apelbaum, Majer. „Milczenie nie zawsze jest złotem”. *Życie i Kultura* 13 (1955).
- Becker, Stanisław. „Wizja realnej przyszłości”. *Życie i Kultura* 11 (1951).
- Braun, Kazimierz. „Apogeum stalinizmu w teatrze 1949–55”. *Zeszyty Historyczne (Paryż)*, 104 (1993): 54–102.
- E.J. „Wrażenie widza”. *Życie i Kultura* 15 (1955).
- Gavrash, Irina. „Wystawa 100 lat realizmu w sztuce polskiej: w Akademii Sztuk Pięknych ZSRR w Moskwie (1952) w kontekście polsko-radzieckich stosunków kulturalnych w latach 1949–1955”. *Porta Aurea* 17 (2018): 162–178.
- Gołaszewska, Maria. *Estetyka współczesności*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2001.
- Groys, Boris. „Kształcenie mas: sztuka realizmu socjalistycznego”. *Kronos: metafizyka, kultura, religia* 4 (2018): 177–184.
- Jarmułowicz, Małgorzata. „Teatr zrewidowanych klasyków”. W: *Socrealizm: fabuły, komunikaty, ikony*, red. Krzysztof Stępnik, Magdalena Piechota, 207–218. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2006.
- Juszkiewicz, Piotr. *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.
- Kal, Elżbieta. „Socrealizm skonsumowany: wykorzystanie dyskursu socrealizmu w pop-artcie i współczesnej kulturze popularnej”. *Ars inter Culturas* 5 (2016): 209–240.
- Elżbieta Kal, „*Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy*”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2010.
- Kalemba-Kasprzak, Elżbieta. „Krytyka – między polityką a sądem”. W: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. Eleonora Udalska, 67–82. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1979.
- Kos, B. „Co grać i jak tańczyć? Po radzie kierowników zespołów orkiestralnych SZG”. *Życie i Kultura* 21 (1954).
- Kos., B. „Stół i nożyce”. *Życie i Kultura* 25 (1953).
- Kosterkiewicz, Bolesław. „Poważnie o muzyce lekkiej”. *Życie i Kultura* 2 (1955).
- Kosterkiewicz, Bolesław. „Za dużo czy za mało jazzu?”. *Życie i Kultura* 15 (1955).
- Kosterkiewicz, Bolesław. „Żywy człowiek zwyczajna «martwą naturę»”. *Życie i Kultura* 5 (1951).
- Kosterkiewicz, Bolesław. „Dyskutuję więc jestem”. *Życie i Kultura* 33 (1955).
- Kozłowski, Kazimierz. „Życie kulturalne”. W: *Dzieje Szczecina. 1945–1990, tom IV*, red. Tadeusz Białecki, Zygmunt Silski, 523–620. Szczecin: Wydawnictwo „13 Muz”, 1998.
- Krasucki, Eryk. „«W świetle uchwał XX Zjazdu...» Szczecińskie echa moskiewskich wydarzeń z lutego 1956 roku Cz. I.”. *Zapiski Historyczne* 4 (2012): 47–71.
- Krasucki, Eryk. „Tygodnik „Ziemia i Morze” (1956–1957) a (od)budowa lokalnej tożsamości”. *Przegląd Zachodniopomorski* 4 (2017): 91–129.
- Kubiak, Szymon Piotr. *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana*. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2016.

- Kusztelski, Leopold. „Malarze szczecińscy w szufladach”. *Życie i Kultura* 37 (1956).
- Kuźma, Erazm. *Pisarze Pomorza Zachodniego. Informator*. Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1967.
- Lachnitt, Walerian. „Teatr na półobrotach”. *Życie i Kultura* 25 (1951).
- Markiewicz, Tomasz. „Od pluralizmu do «jedynie słusznego» przedstawiania rzeczywistości”. W: *Polski socrealizm: antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948–1957*, oprac. Leszek Lachowiecki, Tomasz Markiewicz, Marek Paczkowski, V–XXXI, T. 1. Warszawa: Studencka Oficyna Wydawnicza Zrzeszenie Studentów Polskich oddział Warszawa, 1988.
- Mencwel, Andrzej, Michał Bristiger, Stefan Morawski, Wojciech Tomasik. „Socrealizm? Cóż to właściwie było? (przyczynek do historii sacrum w sztuce)”. *De Musica* 1/3 (2006): 138–184.
- Messer, Emanuel. „Czy retrospektywa?”. *Życie i Kultura* 29 (1955).
- Messer, Emanuel. „Bliżej życia”. *Życie i Kultura* 43 (1953).
- Messer, Emanuel. „Dwaj plastycy”. *Życie i Kultura* 45 (1954).
- Messer, Emanuel. „Gdzie się podziały centaury”. *Życie i Kultura* 42 (1954).
- Messer, Emanuel. „Początek wędrówki. Z Okręgowej Wystawy Malarstwa, Rzeźby i Grafiki w Szczecinie”. *Życie i Kultura* 22 (1952).
- Messer, Emanuel. „Stare i nowe na szczecińskiej wystawie plastyki”. *Życie i Kultura* 16 (1954).
- Messer, Emanuel. „Stare i nowe. (Na marginesie wystaw prac szczecińskich artystów – plastyków)”. *Życie i Kultura* 44 (1953).
- Messer, Emanuel. „Trochę krakania”. *Życie i Kultura* 17 (1956).
- Messer, Emanuel. „Wyciąg z bilansu”. *Życie i Kultura* 17 (1953).
- Możejko, Edward. *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2001.
- Najdowa, Jadwiga. *Plastyka Szczecińska*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1962.
- Najdowa, Jadwiga. „Szczecińska sztuka współczesna. «Grupa Sopocka» z perspektywy czterdziestu lat”. *Materiały Zachodniopomorskie XXXVIII* (1992): 435–458.
- Pacanowska, Natalia. „Jan Matejko i Ilia Riepin wyraziciele patriotyzmu i humanizmu”. *Życie i Kultura* 45 (1952).
- R.L. „Okiem widza po wystawie gdańskich plastyków”. *Życie i Kultura* 40 (1954).
- Reck, Guido. „Cezanne, Klee, czy Picasso?”. *Życie i Kultura* 46 (1955).
- Skwarczyńska, Stefania. „Swoisty status recenzji teatralnej”. W: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. Eleonora Udalska, 36–49. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1979.
- Studzińska, Jolanta. *Socrealizm w malarstwie polskim*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.
- Szturc, Włodzimierz. „Strategie perswazyjne współczesnej recenzji teatralnej”. W: *Polska krytyka teatralna lat 1944–1980. Zbliżenia*, red. Eleonora Udalska, 164–180. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1986.
- Szulc, Paweł. *Propaganda stalinowska na Pomorzu Zachodnim*. Szczecin: Instytut Pamięci Narodowej o. Szczecin, 2015.

- Udalska, Eleonora. „Krytyka teatralna lat 1944–1950: Stan i samoświadomość”. W: *Polska krytyka teatralna lat 1944–1980. Zbliżenia*, red. Eleonora Udalska, 9–34. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1986.
- Włodarczyk, Wojciech. *Socrealizm*. Paryż: Wydawnictwo Literackie Stan, 1986.
- „Wystawa malarstwa rosyjskiego i radzieckiego w Muzeum Pomorza Zach.” *Życie i Kultura* 31 (1951).
- Zan, Leon. „To jest i nasza przyszłość. Wystawa – «XIX Zjazd KPZR»”. *Życie i Kultura* 8 (1953).
- Zin. „Dzierżyński patrzy na nas”. *Życie i Kultura* 8 (1954).

Abstrakt

Ukazujący się w latach 1956–1957 cotygodniowy dodatek „Życie i Kultura” do „Głosu Szczecińskiego”, organu prasowego KW PZPR w Szczecinie – jest ważnym źródłem społecznych i politycznych uwarunkowań życia artystycznego Szczecina, świadectwem aktywności pewnych grup społeczności (publicystów oraz środowisk artystycznych) w tworzeniu regionalnej tożsamości kulturowej. Założeniem artykułu jest wypełnienie luki badawczej związanej z obecnością na łamach periodyku krytyki artystycznej. W drugiej części opracowania zaprezentowano krytykę sztuk plastycznych, muzycznych i estradowych na łamach periodyku w dwóch okresach – socrealizmu, kiedy podlegała dominacji wytycznych polityki kulturalnej; oraz w pierwszej fazie tzw. ducha odnowy, będącej zapowiedzią liberalizacji w obszarze kultury.

Artistic critique (theater, visual arts, music, and entertainment) in the supplement “Życie i Kultura” of “Głos Szczeciński” newspaper (1951–1956). Part 2

Abstract

The weekly supplement “Życie i Kultura”, published from 1956 to 1957 in “Głos Szczeciński”, the press organ of the Polish United Workers’ Party (KW PZPR) in Szczecin, is an important source for understanding the social and political conditions of Szczecin’s artistic life. It also serves as evidence of the activities of certain community groups (journalists and artistic circles) in shaping the regional cultural identity. The article’s aim is to fill a research gap related to the presence of artistic critique in this periodical. In the second part of the study, critiques of visual arts, music, and entertainment in the aforementioned periodical are presented in two eras: the era of socialist realism when it was dominated by cultural policy guidelines, and in the initial phase of what was known as the „spirit of renewal,” which foreshadowed cultural liberalization.

Cytowanie

Paulina Olechowska, „Krytyka artystyczna (sztuki teatralne, plastyczne, muzyczne i estradowe) w dodatku «Życie i Kultura» dziennika «Głos Szczeciński» (1951–1956). Część II”, *Przegląd Zachodniopomorski* 38 (2023), 67: 380–405. DOI: 10.18276/pz.2023.38-17.