

Elżbieta Kal

Akademia Pomorska w Słupsku

Od dialogu do powtórzenia. Malarze szkoły sopockiej u źródeł swoich obrazów

Tytuł i problem podjęty w niniejszym tekście inspirowane są, nieco przekornie, znaną, klasyczną już książką Zdzisława Kępińskiego, w której autor – wskazując wzory, źródła i impulsy powstania obrazów impresjonistów – wykazuje ambiwalencję tego kierunku, z jednej strony mocno zakorzenionego w tradycji, z drugiej odwołującego się do nowoczesnych wówczas środków przekazu, jak fotografia, grafika popularna, ilustracja prasowa¹. Nawiązanie do pracy badacza prowadzi jednak do odwrócenia oceny strategii malarskiej. Stosowana przez twórców w XIX w. dowodziła ich otwartości i nowatorskiej postawy, twórczej także wobec toposów tradycji. Ale w okresie socrealizmu, w połowie XX w., często krypto-inspiracja fotografią, kulturą popularną, a z drugiej strony sztuką zachodnią – przy deklarowaniu poparcia dla idei „postępowej” sztuki socjalistycznej – miały już skutek przeciwny: konserwatyizm, odtwórczość a nawet naśladownictwo, zaniechanie nie tylko eksperymentów, ale i ekspresji koloru. A przecież grupa malarzy zwanych „sopockimi” wywodziła się z formacji kolorystycznej. Dodajmy, iż oprócz wymienionych sił warunkujących nowoczesność impresjonizmu Kępiński wskazywał także kosmopolityzm, jak wiadomo potępiony przez soc-ideologów, zatem przez artystów ukrywany lub zamieniony na sowietofilię.

Postać Zdzisława Kępińskiego wiąże się jeszcze szczególnie z problematyką malarstwa szkoły sopockiej, gdyż, jak twierdzi Wojciech Włodarczyk w monografii warszawskiej ASP:

[...] koncepcję samej Akademii stworzyła szeroko rozumiana grupa kolorystów, w szczególności kapistów, w węższym sensie grupa „szkoły sopockiej” m.in.: dyrektor – Janusz Strzałecki, Nacht [Artur Nacht-Samborski – przyp. Z. R.] zatrudniony w Sopocie

¹ Kępiński (1978).

od 1 maja 1946, Marian Wnuk, Stanisław Teisseyre, Krystyna Łada-Studnicka, Aleksander Kobzdej – uczeń Nachta, a w innym sensie – częściowo politycznym – grupa lwowska (Wnuk, Strzałecki, Teisseyre). Lwowski epizod tłumaczy w jakiś sposób tło konfliktów w warszawskiej ASP i polskiej sztuce w latach 1951–1953. Sprzymierzeńcem kolorystów był Zdzisław Kępiński [...]².

Przywołanie postaci Zdzisława Kępińskiego w kontekście twórców zwanych sopockimi ma zatem podwójne uzasadnienie.

Maria Poprzęcka, wskazując na metodę komparatystyczną jako najbardziej podstawową, rutynową strategię historii sztuki, stosowaną w akademickiej metodologii³, odwołała się właśnie do zdania Kępińskiego, motywującego poszukiwania źródeł obrazów impresjonistów stwierdzeniem, iż „sztukę rodzi sama sztuka”⁴. Zarazem badaczka dowiodła skuteczności metody, gdy konfrontując wykonaną przez Johna Flaxmana ilustrację do *Iliady* (*Pożegnanie Hektora z Andromachą*, 1793) z obrazem *La Vie* Picassa (1903) stawiała pytania o efektywność wypróbowanych procedur odnośnie do sztuki współczesnej.

Wydaje się zatem, że ta sprawdzona taktyka może być przydatna do analizy sztuki socrealizmu, powstającej w sytuacji zdefiniowania i zawężenia pola artystycznego – by użyć terminu Pierre’a Bourdieu – gdy obszar tradycji i współczesnych wzorców został ograniczony do realizmu i sztuki tzw. postępowej. Wojciech Włodarczyk, który zawsze podkreślał związki socrealizmu z nowoczesnością i awangardą⁵, wskazał bardziej jego zdaniem skuteczny – niż pojęcie „pola” – sposób badania soc-fenomeny, mianowicie

² Włodarczyk (2005: 53).

³ Poprzęcka (1991: 207).

⁴ Kępiński (1978: 8).

⁵ Włodarczyk (2014); por. Włodarczyk (1986: 59–69).

koncepcję nowoczesności w socjologicznym ujęciu Antony'ego Giddensa. Jego kategorie opisu (późnej) nowoczesności istotnie odpowiadają projektowi socrealizmu, albo raczej systemu społecznego, którego artystyczną projekcją miał być socrealizm. „Rzeczywistość wysoko rozwiniętej nowoczesności – stwierdza Giddens – to rzeczywistość szans i ryzyka, które są koniecznym dopełnieniem systemu zorientowanego na dominację nad przyrodą i refleksyjne tworzenie historii”⁶. „Pojęcie ryzyka – pisze dalej – **nabiera szczególnego znaczenia w społeczeństwie, które zrywa z przeszłością i tradycyjnymi sposobami działania** i staje wobec tyleż otwartej co wątpliwej przyszłości [podkr. E. K.]”⁷. Usiłowanie uprzedzenia, zaplanowania zdarzeń społecznych Giddens nazywa „kolonizacją przyszłości i kontrolą nad czasem”. Przypomnijmy, iż stałymi elementami soc-dyskursu były: walka – która wiąże się z ryzykiem – droga, nauka, przyszłość, (lepiej) jutro, etc.⁸ Z innych kategorii definiowania nowoczesności przez brytyjskiego socjologa, adekwatnych także odnośnie do socrealizmu, szczególnie ważną dla wyjaśnienia podejmowanych przez artystów decyzji włączenia się do jego projektu (podkreśliły), wydaje się „kokon ochronny”, oznaczający w tym przypadku nie tyle osłonę zaufania, co gwarancję socjalnego bezpieczeństwa, jak się jednak miało okazać, opłaconego drastycznym ograniczeniem twórczej wolności. Istotną cechą nowoczesności według Giddensa jest też „dewaluacja umiejętności” przez zastąpienie systemami abstrakcyjnymi, których warunkiem jest rozwój techniki i nowych technologii, opanowywanie przyrody⁹. Dodajmy, iż szczególny status artystów wynikał z faktu, iż mieli być oni nie tylko zwykłymi beneficjentami i konsumentami osiągnięć nowoczesności, ale – może nawet przede wszystkim – ich propagatorami.

Otwarcie innych perspektyw metodologii Giddensa dla badania socrealizmu jako swoistego konceptu nowoczesności nie wyklucza wszak potencjału koncepcji Bourdieu dla tego celu. Chcę bowiem zwrócić uwagę na kategorię reprodukcji społecznej i kulturowej¹⁰, którą w mikroskali i w różnych znaczeniach można odnieść do zjawisk socrealizmu, w tym do fenomenu szkoły sopockiej¹¹. Wydaje się, że w żadnym innym środowisku artystycznym w powojennej Polsce kategoria reprodukcji nie znalazłby tak szerokiego

zastosowania: od całego skomplikowanego systemu przekazywania kapitału kulturowego i narzucania znaczeń symbolicznych, przez dialog i polemikę z obrazową tradycją jako częścią owego kapitału, po dosłowne czy wręcz trywialne powielanie ikonograficznych wzorów. Dodajmy, że system pedagogiczny w obszarze soc-sztuki funkcjonował na kilku poziomach. Na górnym (albo raczej odgórnym), na którym szczególną formę przyjęła przemoc symboliczna, ściśle związana z reprodukcją kulturową w ujęciu Bourdieu, edukowani byli artyści-profesorowie, wdrażający następnie zalecenia wielostopniowej władzy – od ministra kultury i odpowiedzialnego za tę sferę urzędnika w KC PZPR, po „wykonawczą” krytykę¹² – w praktyce pedagogicznej na poziomie uczelni (Bourdieu działania pedagogiczne oznacza skrót DP). Mówiąc o „źródłach”, wskazanych w tytule książki Kępińskiego jako punkcie wyjścia rozważań o szkole sopockiej, mam na uwadze nie tylko ikonograficzne wzory i inspiracje, ale właśnie kulturowy kapitał przekazywany w jej obrębie, którego efektem były prace malarskie.

O specyfice szkoły sopockiej jako instytucji decydowały, moim zdaniem, m.in.: **brak własnej uczelnianej tradycji** polaryzującej czy katalizującej działania (w tym pedagogiczne, DP) oraz **trójwydziałowa struktura** z dominacją malarstwa, przy **braku grafiki**. Pierwszy czynnik, tj. możliwość budowania instytucji od podstaw, zapewniał założycielom uczelni, malarzom-kolorystom (oprócz rzeźbiarza Mariana Wnuka)¹³ dużą swobodę kreowania własnej strategii dydaktyczno-artystycznej, determinowanej przez indywidualne doświadczenia i preferencje¹⁴. Janusz Strzałecki, pierwszy dyrektor szkoły był jedynym kapistą w grupie pedagogów, zanim dołączył do niej Artur Nacht-Samborski (1946–1949). W jednym ze szkiców o Nachcie Jerzy Stajuda podkreślał znaczenie Strzałeckiego w grupie paryskiej, w której jako „malarz walorowy” stanowił wyjątek. Stajuda przywoływał też jego towarzyskie i profesjonalne kontakty z Édouardem Vuillardem, z którego rad – „ale nie wzorów” – miał kapista korzystać¹⁵.

Po wojnie odwołanie do francuskiej tradycji postimpresjonizmu i fowizmu oraz rodzimego koloryzmu miało być gwarancją nowoczesności i wyższości sztuki powstającej w ośrodku sopockim nad „zaściankową” twórczością

⁶ Giddens (2002: 150).

⁷ Giddens (2002: 153).

⁸ Kal (2010: 197–246).

⁹ Giddens (2002: 184–195).

¹⁰ Bourdieu, Passeron (1990: 59–125); tym bardziej, że jest ona też – ale w bardziej ogólnym znaczeniu „reprodukcji społecznej” – podstawą analizy nowoczesności u Giddensa; zob. Giddens (2002: 204).

¹¹ Szerzej o znaczeniach terminu w okresie socrealizmu oraz później: Kal (2009: 45, 55, 75–79, 155–179).

¹² Szczegółowo to zagadnienie: Kal (2010: 73–87, 95–115).

¹³ Z grupą Pryzmat związani byli założyciele: Krystyna Łada-Studnicka i Juliusz Studnicki, Jan Wodyński (później w Sopocie), Hanna i Jacek Żuławscy i luźniej Józefa Wnukowa.

¹⁴ Kal (2000: 17–46), Kal (2009: 10–13).

¹⁵ Stajuda (1977: 78).

miejscowych akwarelistów i marynistów: Mariana Mokwy, Antoniego Suchanka, Jana Gasińskiego czy Macieja Nehringa¹⁶. Duży udział w budowaniu nowej tradycji malarstwa gdańskiego miały poglądy Władysława Lama – kierownika Katedry Malarstwa i Grafiki na Politechnice – wyrażane w lokalnej i ogólnopolskiej prasie, często w formie popularnych wówczas dialogów twórcy z malarzem, wyjaśniającym istotę i specyfikę modernistycznego [sic!] dzieła. Patronowali tym, coraz bardziej perswazyjnym, rozważaniom Cézanne i Picasso, Bonnard, Vuillard, Matisse, van Gogh. W ówczesnym dyskursie o sztuce uczestniczyli także inni gdańscy malarze, Zdzisław Kałędkiewicz i Stanisław Michałowski; w ich recenzjach z wystaw dominowały kryteria kolorystyczne, jak „postawienie” i „rozstrzygnięcia” kompozycji. Oto fragment tekstu Stanisława Michałowskiego, z ironią komentującego recepcję rezultatów edukacji po roku działania uczelni: „Zdegenerowana kultura umierającej Francji, jaką zaszczepili swym wychowankom profesorowie sopockiej uczelni, zachwiała przez chwilę statecznym sądem panów z Zachęty, którzy musieli uznać wysoki poziom wystawy”¹⁷. Tu dodajmy, że z tradycjonalistami spod znaku Zachęty wystawiali z Wybrzeża Eugeniusz Dzierżencki, Franciszek Szwoch i Marian Mokwa. „Prace studentów – tłumaczy dalej Michałowski istotę *nowoczesnego* obrazu – nie są wizerunkami natury, lecz wysublimowaną malarską jej treścią. [. . .] Stół [. . .] jest dla malarza czymś więcej – zespołem form i barw”¹⁸. Jak zobaczymy, ówczesny liberalizm taktyki pedagogicznej różnił się zarówno od koncepcji nauczania lansowanej wkrótce przez Strzałeckiego, jak i opisaną przez Teisseyre’a metody „reformy Mangelowej”¹⁹.

Kontekst, pole artystyczne funkcjonowania i tworzenia sztuki w Sopocie wytyczają też ówczesne ponadśrodowiskowe wystawy. Organizowane z poparciem władz w ramach kulturowego „odzyskiwania” Wybrzeża, ale związane też z układem sił we władzach ZPAP, zdominowanych przez

malarzy sopockiej uczelni²⁰, były w istocie projekcją ich poglądów na nowoczesność, legitymizowanych odpowiednio wybraną tradycją. Wykładnią i przykładem tych preferencji mogą być wystawy malarstwa: Jana Cybisa w końcu 1947 r., rekomendowana jako jedno z najważniejszych wydarzeń roku oraz członka Pryzmatu Karola Larischa (1902–1935), zorganizowana w roku 1949 w ramach II Festiwalu Plastyki w Sopocie. O obrazach Cybisa pisał Lam, ze znanstwem artysty i wyczuciem pedagoga oraz krytyka: „Raz na szarej kanwie całości grają akcenty żywych barw, to znów głębokie czernie przeciwstawiają się wysokim światłom [. . .] i w końcu całość wibruje jakimś bogactwem kontrastów”²¹. Tekst był kolejną próbą przekonania, że progresywna twórczość nie musi być deklaratywna – gestem obrony równie bezskutecznym, jak pochwały pod adresem współredagowanego przez Cybisa, już wkrótce zamkniętego, „Głosu Plastyków”. W komentarzu do malarstwa zmarłego tragicznie uczestnika wystaw Pryzmatu Cybis wskazywał przede wszystkim na ewolucję toposu *fêtes champêtres* (inspirowanych obrazami Jean-Antoine’a Watteau), od tradycyjnych do ekspresyjnych, kolorystycznych kompozycji ostatnich²². Ich analogie z „sopocką” twórczością Studnickiego i Łady-Studnickiej, potwierdzają wskazywaną później przez Piotra Potworowskiego statyczność tej modernistycznej koncepcji obrazu:

Duże znaczenie, szczególnie dla młodszych malarzy, musiała mieć, także w ramach II Festiwalu w Sopocie, Wystawa Malarstwa i Grafiki Francuskiej, z obrazami Courbeta, Diaza de la Peña, Vlamincka, Signaca, grafikami Daumiera, Maneta, Renoira, Toulouse-Lautreca i innych²³. Potwierdzała ona aspiracje i profrancuskie opcje środowiska, przekonanie, że sztuka znad Loary wyznacza poziom i model nowoczesności. Prezentowane w ramach pierwszych festiwali ogólnopolskie, a także okręgowe wystawy z udziałem Nachta, wskazywały dążenia ośrodka do roli centrum krajowych konfrontacji z udziałem czołówki polskich kolorystów wraz z malarzami z Sopotu i gdańską „mniejszością” (Lam i Michałowski) oraz nielicznych „nowatorów” (Adam

¹⁶ Kal (1999: 614–623); Wnukowa (1979: 178–180); Wnukowa (1995: 16–18).

¹⁷ Michałowski (1947: 4).

¹⁸ Michałowski (1947: 4); uczestnikami wystawy byli m.in.: Halina Bajońska, Władysław Jackiewicz, Paweł Frołow, Józef Łakomiak, Kazimierz Ostrowski, Jan Ryzyszczak Antoni Szymaniuk, Bernarda Świderska i Roman Usarewicz.

¹⁹ „Bo program był zupełnie idiotyczny. Na pierwszym roku właściwie się tylko studiowało głowę. Ucho, nos, oko itd. . . Po czym na drugim roku półakt, Dopiero na trzecim roku cały akt. Czyli od szczytów do całości. Wobec tego to się wszystko sypało”. Por. Teisseyre (1988: 14); Teisseyre (2009: 7).

²⁰ Pierwszym prezesem Zarządu Okręgu Gdańskiego ZPAP był J. Strzałek, wiceprezesem J. Studnicki, sekretarzem H. Żuławska, w składzie Zarządu figurował M. Wnuk, a z nielicznych przedstawicieli innych środowisk byli Władysław Królikiewicz, bliski niegdyś ugrupowaniu Pryzmat i S. Michałowski; w listopadzie 1947 r. prezesem został J. Żuławski, w zarządzie byli: M. Wnuk i A. Nacht-Samborski;

²¹ Lam (1948: 1).

²² Cybis (1949: 48).

²³ Malarstwo i grafika (1949).

Marczyński, Teresa Tyszkiewiczowa). Trzeba też przypomnieć próbę podważenia kolorystycznego paradygmatu „rozstrzygniętej” po malarstwie powierzchni płótna, dokonaną częściowo z zewnątrz, spoza środowiska sopockiego. Aleksander Kobzdej, zapewne przez studia u Lama – najpierw we Lwowie, a po wojnie na Politechnice Gdańskiej – zainteresował się kubistyczną syntezą i geometryzacją form, a jednocześnie poznawał warsztat postimpresjonistyczny w pracowni Eugeniusza Eibischa krakowskiej ASP. Dopiero od 1947 r. zatrudniony był jako adiunkt sopockiej PWSSP. Oprócz Kobzdeja eksperymenty bliskie abstrakcji prowadzili Kazimierz Śramkiewicz – po studiach na UMK w Toruniu asystent Lama na Politechnice – i gdynianin Maksymilian Kasprowicz, absolwent Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu oraz znany już jako recenzent Michałowski. Wspólna im była upraszająca, płaszczyznowa konstrukcja obrazu, fragmentaryzacja, skrót i inwersja form, zaburzenia proporcji i perspektywy, surrealna aura, a zwłaszcza płasko kładzione plamy koloru w takich obrazach jak *Maski* i *Sztuczny ptak* Kobzdeja, *U wróżki* Kasprowicza, *Fotograf* i *Pokój dziecienny* Michałowskiego. Te usiłowania wyjścia poza kolorystyczną, postkapistowską konwencję nie mogły zniwelować jej przewagi w artystycznej konstelacji Wybrzeża, a właściwie umacniały problematyczną nowoczesność i prozachodnią orientację środowiska. Aluzją do niej był referat o „kosmopolityzmie jako ideologii imperializmu”, wygłoszony przez wiceministra Włodzimierza Sokorskiego, już samą swoją ponowną obecnością na otwarciu Festiwalu Plastyki w Sopocie potwierdzającego propagandowe zadania, jakie wyznaczono sztuce na „odzyskanym” Wybrzeżu²⁴.

Wobec wspomnianych, odosobnionych malarskich kontrpropozycji tym ostrzej rysuje się strategia i koncepcja Strzałeckiego, który w 1946 r. wyjechał na trzyletnie stypendium do Francji, aby zgłębić tajniki realistycznego malarstwa. W Paryżu zamierzał animować Szkołę Kopii, oddział PWSSP w Gdańsku (z siedzibą w Sopocie)²⁵. Kopie dzieł z Luwru i Muzeum w Brukseli, wykonane przez Strzałeckiego oraz Marię Rostkowską (późniejszą asystentkę w pracowni malarstwa) wystawiono w ramach III Festiwalu Plastyki w Sopocie w 1950 r. Przywołajmy fragment komentarza Strzałeckiego do tego pokazu, ze względu na zawarty tu „motyw założycielski” – ideę szkoły jako kulturowej wspólnoty:

Sztuka realizmu socjalistycznego wymaga od malarzy umiejętności pokazania człowieka, twórcę nowego życia, bohaterskiego budowniczego socjalizmu. [...] W związku z tym nasuwa się zagadnienie **szkoły opartej na zasadach klasycznej tradycji malarskiej**, co podkreślił na konferencji dyskusyjnej w związku z I Ogólnopolską Wystawą Plastyki znany radziecki artysta-malarz Aleksander Gierasimow [podkr. E. K.]²⁶.

Już w innym miejscu wskazywałam wagę tej deklaracji, która antycypuje wykreowany później przez krytykę raczej projekt, niż rzeczywistą formację, łączącą w malarskiej praktyce założenia realizmu socjalistycznego z wysokim poziomem artystycznym²⁷. Zatem niezgodnie z zasadą, że „sztukę rodzi sztuka”, teraz miały ją inspirować repliki, wybrane z zasobu europejskiej tradycji.

Pomysł integracji środowiska artystycznego wokół idei odwzorowywania wydaje się nierealny jako propozycja alternatywna wobec dążeń (przynajmniej deklarowanych) do innowacyjności i indywidualizmu, decydujących o statusie artysty. Zofia Watrak, powołując się na wspomnienia Rajmunda Pietkiewicza, stwierdziła o bezwzględności ówczesnego rektora w propagowaniu projektu i ostatecznej porażce:

Jego niejasno sprecyzowany realizm przegrał z bardziej nowoczesną i łatwą w percepcji Manetowską wersją realizmu Studnickiego. [...] Nie przeprowadził też reorganizacji uczelni, zsynchronizowanej z ideologią partii²⁸.

Wystawa Strzałeckiego zdaje się problematyczna także wobec socrealistycznych preferencji – według których najwyższej ceniono i żądano spójnych kompozycji o odpowiedniej treści ideowej – bo złożona była głównie z replik fragmentów obrazów, np. głów z *Wesela w Kanie* Veronese’a (1563), sylwety psa i głów chłopców z *Pogrzebu w Ornans* Courbeta (1850), postaci dzieci z Rubensa *Madonny z dziećmi* w otoczeniu niewiniątek itd. Twórczość i edukację oparte o lekcję światowego dziedzictwa, w tym sztuki nowoczesnej, zastąpić teraz miała reprodukcja, którą za Bourdieu rozumieć należy szeroko, jako system edukacyjny, oraz dosłownie – jako produkowanie obrazów podobnych do modelowego. Powołanie się w wypowiedzi Strzałeckiego na autorytet Gierasimowa, jednej z czołowych postaci socrealizmu w ZSRR, można uznać za sugestię kolejnego wzorca.

²⁴ J. B. (1949: 5).

²⁵ Zelmańska-Lipnicka (2015).

²⁶ Strzałecki (1950: 1).

²⁷ Kal (2009: 45).

²⁸ Watrak (2014: 5).

Z kolei brak w programie sopockiej uczelni edukacji w zakresie grafiki, a zwłaszcza plakatu – dającego większe semantyczno-formalne możliwości gry z władzą – odbierał artystom wykorzystywany często sposób ucieczki od ram doktryny i nakładał niejako większe obowiązki na malarstwo. Plakat był z jednej strony sztuką „masową” ilościowo, ale z drugiej zapewniał twórcy komunikację z widzem odwołując się do „wspólnej wiedzy i emocji”²⁹. Malarstwo musiało być bardziej dyskursywne, populistyczne, adresowane do każdego i zarazem nikogo, jednocześnie ze względów technicznych bardziej autorytarne, „eksperckie”, stwarzające dystans między twórcą a widzem. Aby go przełamać niekiedy odwoływano się do poetyki plakatu, czego przykładem wydają się być wczesne obrazy Kobzdeja z okresu sopockiego, tj. *Podaj cegłę i Ceglarki*. Prezentowany na jubileuszowej wystawie w Sopocie olejny szkic do pierwszego obrazu ukazuje syntetyczne, płaskie, obwiedzione konturem, zbudowane jakby z geometrycznych segmentów postaci, bez nakryć głowy i szczegółów strojów określających ich klasową przynależność³⁰. W warszawskiej ASP – pisze Włodarczyk – plakat dawał też nowe możliwości dydaktyczne, inną formę dominującej w malarstwie idei pracowni mistrzowskiej³¹. Wydaje się, że w Gdańsku taką szansę otwarło dopiero wielkie przedsięwzięcie renowacyjno-artystyczne na ul. Długiej i Długim Targu, z której artyści skwapliwie skorzystali³².

Przypomnijmy, że gremialne wystąpienie sopockiego środowiska miało miejsce na wystawie *Młódzież walczy o pokój* jesienią 1950 r., w czasie wprowadzania tzw. „reformy Mangelowej”, antycypowanej głośnymi Popisami Szkół Artystycznych w Poznaniu, zaaranżowanymi dla wykazania nieprzydatności akademickich programów do socjalistycznych celów. Według relacji Teisseire’a, nowego rektora sopockiej PWSSP, skłonienie młodzieży do udziału w wystawie „pokojowej” było zasługą jego i Wnuka, zorientowanych, że reforma może doprowadzić do likwidacji Wydziału Malarstwa w Sopocie³³. Reprodukacja w znaczeniu ogólnym polegała więc na powtórzeniu

taktyki profesorów, uczestniczących wcześniej w I OWP i za ich namową. W warszawskiej ASP znamienne dla systemu edukacji reprodukcja i przemoc symboliczna zostały odwrócone bo – jak podkreśla Włodarczyk – inicjatywa uczestnictwa w wystawie młodzieżowej wyszła od zmanipulowanych przez władzę studentów³⁴.

Poświęcając w przywołanej książce sporo miejsca zagadnieniu fotografii, Kępiński podkreślał spożytkowanie przez impresjonistów jej swoistego subiektywizmu w efekcie wyboru rodzaju ujęcia, kadrowania³⁵. Znane są też przykłady korzystania przez niemieckich ekspresjonistów, np. Maxa Pechsteina, z własnoręcznie wykonanych fotografii jako podstawy obrazu o zintensyfikowanym przez kolor i formę wyrazie. Rola fotografii w tworzeniu obrazów socrealistycznych była najpierw skrywaną, choć wiadomą także potępiającą ją dysponentom taktyką, później ujawnianą anegdotycznie na dowód uników i gry z władzą. Zadanie artysty polegać miało bowiem na eliminacji „naturalistycznej” przypadkowości, na twórczym wysiłku wyboru z rzeczywistości elementów składających się na kompozycję o cechach typowości i partyjności³⁶. Kilka obrazów „szkoły sopockiej” ukazuje technikę przetwarzania mechanicznego obrazu w malarstwo zgodne z soc-postulatami. Chyba ta sama lub podobna fotografia okolic kościoła Mariackiego z Kaplicą Królewską i wagonami gruzu na bliższym planie posłużyła do wykonania na wystawę *Plastycy w walce o pokój* (1950) dwóch podobnych obrazów: Kałędkiewicza *Gdańsk na barykadzie pokoju* (MPK) i Śramkiewicza *SP odbudowuje Gdańsk* (MNG)³⁷. Przez dodanie postaci kadry stały się narracjami, a ujęcie w perspektywie bocznej pogłębiło znacząco przestrzeń w stosunku do pierwowzoru; różnice między scenami polegają na innym zakomponowaniu grup figuralnych i torów w relacji do „stałej” architektury. Być może na podstawie kilku fotografii powstały obrazy ze sceną podpisania układu polsko-radzieckiego; pięcioosobową grupę z obrazu Pietkiewicza Śramkiewicz zredukował, uprościł i bardziej sfrontalizował

²⁹ Włodarczyk (2005: 179).

³⁰ Obraz jest własnością Sopockiego Domu Aukcyjnego; zob. Seyfried (2015: 34).

³¹ Włodarczyk (183 :2005).

³² Kal (1999: 263–282); Friedrich 2000: 105–113); Friedrich (2015: 194–236).

³³ Teisseyre (1988: 13). Sopot reprezentowało 39 studentów na 155 wszystkich uczestników w dziale malarstwa; *Młódzież* (1950: 13–29).

³⁴ *Młódzież* została użyta jako narzędzie do wprowadzenia socrealizmu na teren Akademii; młodzi uwierzyli, że postulowaną przez władzę sztukę będą mogli kształtować w sposób indywidualny, zob. Włodarczyk (2005: 119).

³⁵ Kępiński (1978: 18–19).

³⁶ Partyjność była jedną z kluczowych kategorii teorii socrealizmu i oznaczała zgodność dzieła z aktualną (obowiązującą) polityką partii; zob. Tubielewicz-Mattson (2004: 177–181).

³⁷ SP w tytule pracy jest skrótem nazwy paramilitarnej organizacji młodzieżowej Służba Polsce.



Il. 1 Krystyna Łada-Studnicka, Teresa Pągowska, Juliusz Studnicki, Stanisław Teisseyre, Józefa Wnukowa, Jan Wodyński, Hanna Żuławska, Jacek Żuławski, *Manifestacja 1-Majowa 1905 roku*, 1951; olej, płótno; 300 × 557 cm. Wł. MNp. Fot. archiwum MNp.

siedzącego Stalina³⁸. Obraz Teisseyre'a *Najważniejszą walką jest walka o pokój*, także z wystawy tematycznej (1950), jest przykładem bardziej skomplikowanego zapośredniczenia: z obrazu, z fotografii, ze znaczącą zmianą bohaterów. Inspirowany był pracami radzieckich socrealistów, np. Aleksandra Gierasimowa, malowanymi zapewne na podstawie znanej fotografii z Leninem na trybunie w Moskwie³⁹. Teisseyre w miejsce wodza rewolucji sowieckiej wmontował postać francuskiego działacza, a w tle zamiast wież Kremla umieścił szczyty kamienic, przesłonięte transparentami; polski przekład napisu jest tytułem obrazu. Fotografie, często te same, służyły jako wzorzec wizerunków „pozytywnych bohaterów”, jak Jan Jarosz, ukazany w różnych strojach i rolach: przez Strzałeckiego jako traktorzystę w roboczym drelichu, a przez Rostkowską głodny wiedzy elegant z książką czy *Chopin* Łady-Studnickiej i Strzałeckiego (1951, MNP).

Bardziej skomplikowane związki z fotografią i sztuką łączą wystawioną na II OWP „kolektywną” *Manifestację 1-Majową 1905 roku*, która przyczyniła się do utrwalenia terminu „szkoła sopocka” (il. 1). Zwykle nienowa idea wspólnego

dzieła przypisywana jest sopockim profesorom, jednak wyzwanie mógł dla nich stanowić prezentowany na I OWP obraz *Pochód manifestacyjny pokoju* (420 × 435 cm) grupy łódzkich artystów: Mariana Jaeschke, Albina Łubniewiczza, Eugeniusza Pisarka i Zdzisława Sikorskiego (il. 2). Znane aspiracje środowiska Wybrzeża do „przodownictwa” i obecne nieustannie w soc-dyskursie toposy walki, rywalizacji itp. mogły skłonić Studnickiego i jego „kolektyw” do stworzenia mistrzowskiej kontrpropozycji dla łódzkiego obrazu, o fryzowym układzie, ze sztywnymi, stłoczonymi postaciami⁴⁰. Z kolei górną porzeczkę – zgodnie z zalecaną tradycją realizmu i postępu – cel i wzorzec wyznaczało, jak się zdaje, nie jedno dzieło, ale różne aranżacje wieloosobowych kompozycji: *Wymarsz strzelców* Rembrandta, *Procesja w guberni kurskiej* Ilji Repina, czy – najbliższy – „odnalezione” niedługo przed powstaniem dzieła rysunki Witolda Wojtkiewicza, ze scenami manifestacji 1905 r.⁴¹ Fotografie – ściślej: popularne pocztówki – służyły w rekonstrukcji scenografii Alej Jerozolimskich, którymi na sopockim obrazie maszerował pochód z Feliksem Dzierżyńskim na czele. Według Teisseyre'a postaci malowano z żywego modelu, a jednym z nich był partyjny dygnitarz Lucjan Motyka⁴².

³⁸ R. Pietkiewicz, *Pakt pokoju*, 1950, MPK; K. Śramkiewicz, *Stalin i Bierut podpisują układ polsko-radziecki*, 1955, MPK; *dramatis personae* są: Józef Stalin, Bolesław Bierut, Zygmunt Modzelewski i Edward Osóbka-Morawski (?), a u Pietkiewicza być może jeszcze Hilary Minc.

³⁹ *Lenin na Placu Teatralnym w Moskwie*, 5 maja 1920 r., fot. Grigorij P. Goldstein; repr.: bs (b.d.).

⁴⁰ I OPW (1950: 29), poz. kat. 126; repr.: *Pierwsza Ogólnopolska* 3–4 (1950: 17).

⁴¹ Kal (2009: 58); Masłowski (1950: 60).

⁴² Teisseyre (1988: 13); Wnukowa (1995: 17–18).



Il. 2 Marian Jaeschke, Albin Łubniewicz, Eugeniusz Pisarek, Zdzisław Sikorski, *Pochód manifestacyjny pokoju*, 1950; olej, płótno, 420 × 435 cm.
Za: Przegląd Artystyczny, (1950: 17)



Il. 3 Halszka Cerbertowicz, Zdzisław Brodowicz, *Szczepan Błaut wykonał 6-latkę*, 1952; olej, płótno; wymiary 90 × 146 cm.
Własność Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, nr inw. MPK/SW1244. Fot. AArchiwum Muzeum

Za podwójny efekt prawa reprodukcji Bourdieu można uznać obrazy wystawiane na kolejnych OWP przez absolwentów sopockiej uczelni: Zdzisława Brodowicza i Halszki Cerbertowicz *Szczepan Błaut wykonał 6-latkę* Zdzisława Brodowicza i Halszki (1952, 90 × 146 cm, MPK; il. 3) oraz *Strajk tkaczy w Żyrardowie* Eleonory Jagaciak, Ewy Hoffman, Barbary Massalskiej i Urszuli Ruhnke (1954). Zreprodukowane zostały zarówno kolektywna strategia twórcza, jak i kompozycja oraz bojowa tematyka z tłumem postaci: ukazaniem frontalnie zwyciężcą pokojowej walki w pierwszym obrazie, w drugim – walczącym na ulicy, w ekspresyjnym bocznym ujęciu⁴³. Po ponad sześćdziesięciu latach jedna z autorek przypominała zaskakującą je dezaprobatę Teisseyre'a, bo przecież obraz był namalowany programowo pod wpływem pracy profesorów [sic!]⁴⁴. Zatem efekt reprodukcji nie musiał satysfakcjonować samych stosujących i przekazujących tę strategię wychowankom.

Przykładów realizacji zasady „rodzenia sztuki przez sztukę” można w praktyce szkoły sopockiej (oczywiście, nie tylko jej) znaleźć wiele, tym bardziej, że prawo reprodukcji, tj. nauki na uznanych za właściwe wzorach realizmu, było gorliwie przez krytykę egzekwowane. Dość oczywiste są np. podobieństwa *Praczkii Wnukowej* (1951, MNW) do *Dziewczyny z dzbanem* Goi czy *Kożedo* Pietkiewicza (MPK)⁴⁵ z innym obrazem hiszpańskiego mistrza – *Rozstrzeleniem powstańców madryckich*. Zresztą zakres wzorcowej tradycji był nieco modyfikowany⁴⁶ i np. nieco skrywane początkowo związki obrazów Studnickiego – jak *Gertruda Wysocka* z 1950 r., *Gogol* z 1952 r. (il. 4) – lub *Wnukowej* (*Bar mleczny*, 1954, *via* Studnicki?) z twórczością Maneta czy Corota⁴⁷ u schyłku socrealizmu nie były już hańbiące. Mimo podkreślanej przez badaczy manetofilii Studnickiego, jako dowodu (jednak) oporu i walki o jakość i ciągłość tradycji kształtującej polski koloryzm⁴⁸, „przodujący” malarz sopocki, jak się zdaje, realizował równocześnie postulat czerpania ze źródła sztuki rosyjskiej i radzieckiej. Bliższym formalnie i chronologicznie odniesieniem do *Gertrudy Wysockiej* mógł być obraz *Aleksy Tołstoj z wizytą u artysty* (1941) Piotra



Il. 4 Juliusz Studnicki, *Gogol*, 1952; olej, płótno; 144 × 167 cm. Wł. MNW. Fot. Teresa Żółtowska-Huszczka

Konczałowskiego, którego także *Portret Meyerholda* (1938) oraz *Lermontowa* (1943) łączy z sopockim *Gogolem* ogólna koncepcja portretu we wnętrzu, ze swobodnie upozowanym modelem. Najbliższy pod tym względem jest namalowany przez Repina w 1887 r. *Portret kompozytora Michaiła Glinki*, przedstawiający postać siedzącą bokiem w niedbałej pozie z podciągniętymi nogami, przy stole widocznym z lewej strony.

Kwestia odwzorowania twarzy pisarza w obrazie Studnickiego dotyka innego, wartego głębszej refleksji, problemu źródeł soc-malarstwa, jakim była kultura popularna. Pogardzana z istoty, przez Stefana Morawskiego nazwana opium dla mas, kojarzona z kiczem, banałem, tanią rozrywką i konsumpcją⁴⁹, mogła jedynie służyć jako krypto-inspiracja. Dopiero w 1956 r. Zofia Baranowicz, nie wykluczając zresztą manetowskich wpływów, wspomniała, że impulsem do powstania *Gogola* mogła być okładka „Przekroju”⁵⁰ (il. 5). Okazała się ona zresztą „cytatem” portretu pisarza, namalowanego ponad wiek wcześniej przez Fiodora A. Möllera⁵¹. Związki obrazu Studnickiego z kulturą popularną mogą być bardziej skomplikowane, gdyż (prawem homogenizacji) rosyjski pierwowzór konterfektu Gogola został przetworzony w wersję graficzną, „umasowioną” w formie znaczka pocztowego, wydanego w 1952 r. najpierw w wersji radzieckiej, a następnie polskiej.

⁴³ Porębski (1954: 48).

⁴⁴ Jagaciak-Baryłko (2015).

⁴⁵ Tytuł obrazu pochodzi od spolszczonej nazwy obozu jenieckiego z czasów wojny koreańskiej (1950–1953), założonego na wyspie Geoje w Korei Południowej. Motyw obozu Geoje-do wykorzystywano ówczesnie w propagandzie antyamerykańskiej; zob. np. „Głos Koszaliński” (1952: 2).

⁴⁶ Kal (2010: 313–329).

⁴⁷ Grabska, Zimand (1953: 37).

⁴⁸ Bogucki (1953: 6); Porębski (1953: 20–21); Watrak (2001: 21–23).

⁴⁹ Morawski (1953: 75).

⁵⁰ Baranowicz (1956: 56); *Przekrój* 361 (1952: 1).

⁵¹ *Portret N. F. Gogola*, ok. 1841; olej, płótno, 59 × 47 cm, Galeria Tretiakowska, Moskwa; Moskwa, zob. Tretiakovgallery.ru (b.d.); znaczek radziecki radziecki, zob. colnect.com (b.d.).



Il. 5 Okładka, *Przekrój*, 361 (1952: 1)

Przypadek inspiracji tego typu nie byłby zresztą odosobniony. Mało znany obraz Studnickiego *Pomagamy wsi* (1953, MWP) układem pierwszoplanowej grupy figuralnej – żołnierzy wspinających się na słup – przypomina przedstawienie na znaczku z emisji upamiętniającej Plan Sześćioletni⁵². Tło dla bohaterów w obrazie sopockim przypomina pejzaże z Chmielna. Znane płótno Teisseyre'a *Sółdek ze stoczniovcami* (1954, MPK), z grupą półpostaci na tle portowego pejzażu, otaczających tytułowego przodownika, zdaje się powtarzać kompozycję chińskiego plakatu propagandowego (1953), zachęcającego do korzystania ze wzorów gospodarki radzieckiej. Podobny jest nie tylko układ postaci na plakacie z inżynierem rozmawiającym z dwoma skośnookimi robotnikami, ale także industrialny pejzaż w tle. Efekty tak rozumianej reprodukcji można też wskazać w praktyce młodszego pokolenia wychowanków szkoły sopockiej. „Kolektywna” (sic!) praca Bohdana Borowskiego, W. Jackiewicza i R. Pietkiewicza przedstawiająca Stalina w otoczeniu dziewcząt z zespołu Mazowsze (*Stalin wśród Mazowsza*, 1953, MPK) wykazuje spore pokrewieństwo z obrazem Borysa Władymirskiego

⁵² *Plan 6-letni. Elektryfikacja*; napis: „PLAN 6-LETNI TO 2.3 WIĘCEJ / ENERGII ELEKTRYCZNEJ”, proj. [Ryszard] Kleczewski, 1952 r.

Róże dla Stalina (1949), a ten kolei powtarza schemat radzieckiego plakatu z lat 30., na którym grupa rozśmianych dzieci dziękuje pochylającemu się nad nimi wodzowi za szczęśliwe dzieciństwo, jak głosi napis ujmujący grupę figuralną. Zresztą kompozycja gdańskich malarzy jest znacznie oszczędniejsza kolorystycznie, ale rozbudowana i opracowana „po malarsku”.

Wyznaczone granice tekstu pozwalają jedynie zasygnalizować kolejny problem stosunkowo znikomego udziału już gdańskich artystów⁵³ w przełomie dokonanym „arsenałową” wystawą młodej sztuki (w 1955 r.). Może z wyjątkiem dość agresywnych kompozycji Teresy Pągowskiej, nie mogły się do niego przyczynić dość tradycyjne pejzaże, jak *Rybacówka w Bogaczewie* Michałowskiego czy *Klasztor w Kartuzach* Kazimierza Ostrowskiego ani „zaangażowane” jeszcze kompozycje Usarewicza i Jerzego Zabłockiego, ani postkolorystyczna *Kwiciarka* Jackiewicza. Można powiedzieć, że potwierdzały one mechanizm reprodukcji jako systemu przekazywania kulturowego kapitału i aurytety oraz samoodtworzenia jako oczywistego skutku instytucjonalizacji szkoły sopockiej i zarazem gwarancji jej istnienia⁵⁴.

Skróty

(C) BWA – (Centralne) Biuro Wystaw Artystycznych
 MLG – Muzeum Lubuskie w Gorzowie Wielkopolskim
 MNP – Muzeum Narodowe w Poznaniu
 MNp – Muzeum Niepodległości w Warszawie
 MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie
 MPK – Muzeum Pałac Zamojskich w Kozłowce
 MWP – Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

Bibliografia

- I OWP 1950 = *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, wstęp Juliusz Starzyński, Juliusz Krajewski, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1950.
 II Festiwal 1949 = *II Festiwal Plastyki w Sopocie*, red. Władysław Lam, kat. wyst., CBWA w Sopocie, Sopot 1949.

⁵³ W 1954 r. siedzibę uczelni przeniesiono z willi w Sopocie do wyremontowanego gmachu Zbrojowni w Gdańsku.

⁵⁴ Bourdieu, Passeron (1990: 117–121).

- Baranowicz 1956 = Zofia Baranowicz, „Juliusz Studnicki”, *Przegląd Artystyczny*, 3 (1956): 55–63.
- Bogucki 1953 = Janusz Bogucki, „Dwie błędne drogi i ucho igielne”, *Przegląd Kulturalny*, 2 (1953): 6.
- Bourdieu, Passeron 1990 = Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. Elżbieta Neymann, PWN, Warszawa 1990.
- bs b.d. = bs, „Lenin mógł zginąć z rąk kobiety”, *Polskieradio.pl*, [b.d.], <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/765357> (data dostępu: 16 marca 2018).
- colnect.com b.d. = *colnect.com*, [b.d.], http://colnect.com/pl/stamps/stamp/142380-Nikolay_V_Gogol_1809-1852_Russian_writer-Death_Centenary_of_Nikolay_Gogol-ZSRR (data dostępu: 25 lutego 2016).
- Cybis 1949 = Jan Cybis, „Wystawa zbiorowa dzieł Karola Larischa”, w: *II Festiwal Plastyki w Sopocie*, red. Władysław Lam, kat. wyst., CBWA w Sopocie, Sopot 1949: 47–50.
- Friedrich 2000 = Jacek Friedrich, „Malarstwo monumentalne”, w: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, red. Wojciech Zmorzyński, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2000: 105–119.
- Friedrich 2015 = Jacek Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945–1960, Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk 2015.
- Giddens 2002 = Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Szulżycka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2002.
- Głos Koszaliński 1952 = „Położyć kres bestialstwu soldateski amerykańskiej na Kożedo. Potężny wiec mieszkańców Moskwy”, *Głos Koszaliński*, 131 (1952): 2.
- Grabska, Zimand 1953 = Elżbieta Grabska, Roman Zimand, „Rozmowa o »szkole sopockiej«”, *Przegląd Artystyczny*, 3 (1953): 32–43.
- Jagaciak 2015 = Eleonora Jagaciak-Baryłko, „Niezwykły czar szkoły sopockiej”, *Wybrzeże24.pl* [internetowe wydanie *Głosu Pomorza*], (22 lutego 2015), <http://wybrzeze24.pl/salon-sztuki-gdanskiej/niezwykly-czar-szkoly-sopockiej-eleonora-jagaciak-barylko> (data dostępu: 28 lutego 2016).
- J. B. 1949 = J. B., „Kosmopolityzm ideologią imperializmu. Odczyt wiceministra tow. Sokorskiego na Otwarcie II Festiwalu Plastyki w Sopocie”, *Głos Wybrzeża*, 154 (1949): 5.
- Kal 1999 = *Rozmowa z prof. Józefą Wnukową*, Sopot, lipiec 1997. Suplement do pracy doktorskiej Elżbiety Kal *Malarstwo gdańskie w latach 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1999, zbiory Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego (nagranie w zbiorach autorki).
- Kal 2000 = Elżbieta Kal, „Od akademii *in spe* w Sopocie do Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku”, w: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, red. Wojciech Zmorzyński, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2000: 15–103.
- Kal 2009 = Elżbieta Kal, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2009.
- Kal 2010 = Elżbieta Kal, *Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy. Polska krytyka artystyczna okresu socrealizmu*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2010.
- Kępiński 1978 = Zdzisław Kępiński, *Impresjoniści u źródeł swych obrazów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978.
- Lam 1948 = Władysław Lam, „Wystawa Jana Cybisa w Sopocie”, *Rejsy*, 1/46 (1948): 1. Dodatek do: *Dziennika Bałtyckiego* z dn. 1 stycznia 1948.
- Malarstwo i grafika (1949) = *Malarstwo i grafika francuska (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie)*, wkładka do: *II Festiwal, Sopot (1949)*.
- Masłowski 1950 = Maciej Masłowski, „Nieznane rysunki Stanisława [sic!] Wojtkiewicza”, *Przegląd Artystyczny*, 10-11-12 (1950): 60.
- Michałowski 1947 = Stanisław Michałowski, „Wystawa sprawozdawcza Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych”, *Dziennik Bałtycki*, 198 (1947): 4.
- Młodzież 1950 = *Ogólnopolska Wystawa „Młodzież walczy o pokój”*, wstęp Włodzimierz Sokorski, kat. wyst., CBWA, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1950.
- Morawski 1953 = Stefan Morawski, „Dwa oblicza kultury burżuazyjnej w U.S.A.”, *Przegląd Artystyczny*, 3 (1953): 73–75.
- Pierwsza Ogólnopolska = „Pierwsza Ogólnopolska Wystawa Plastyki”, *Przegląd Artystyczny*, 3–4 (1950): 11–22.
- Poprzęcka 1991 = Maria Poprzęcka „Flaxman 1793 – Picasso 1903”, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań. Na jubileusz profesora Mieczysława Porębskiego*, red. Jan Białostocki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991: 206–214.
- Porębski 1953 = Mieczysław Porębski, „Z rozważań nad III Ogólnopolską Wystawą Plastyki”, *Przegląd Artystyczny*, 1 (1953): 16–35.
- Porębski 1954 = Mieczysław Porębski, „Rosnące horyzonty”, *Przegląd Artystyczny*, 5–6 (1954): 43–53.
- Przegląd Artystyczny 1950 = *Przegląd Artystyczny*, 3–4 (1950). = *Przekrój*, 361 (1952): 1.
- Seyfried 2015 = Stanisław Seyfried (red.), *Szkoła sopocka – między sztuką a polityką. Love me or leave me*, kat. wyst., Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2015.
- Stajuda 1977 = Jerzy Stajuda, „Artur Nach-Samborski (I)”, *Miesięcznik Literacki*, 9 (1977): 68–79.

- Strzałecki 1950 = Janusz Strzałecki, *Studia klasycznego realizmu. Wystawa kopii starych mistrzów. mistrzów*, wkładka do: *III Festiwal Plastyki w Sopocie*, red. Władysław Lam, Sopot 1950.
- Teisseyre 1988 = Stanisław Teisseyre, „Jak braliśmy Sowietów. Ze Stanisławem Teisseyre rozmawiał Jarosław Maszewski”, *Czas Kultury*, 7 (1988): 12–20.
- Teisseyre 2009 = Stanisław Teisseyre, „Jak braliśmy Sowietów. Ze Stanisławem Teisseyre rozmawiał Jarosław Maszewski”, przedruk: *Zeszyty Artystyczne*, 19 (2009): 3–16.
- Tretjakovgallery.ru b.d. = *tretjakovgallery.ru*, [b.d.], <https://www.tretjakovgallery.ru/en/collection/portret-nikolaya-vasilevicha-gogolya> (data dostępu: 16 marca 2018).
- Tubielewicz-Mattson 2004 = Dorota Tubielewicz-Mattson, „Partyjność”, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004: 177–181.
- Watrak 2001 = Zofia Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopotckiej do nowej szkoły gdańskiej*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001.
- Watrak 2014 = Zofia Watrak, „Pietkiewicz Rajmund. Artysta samotny z wyboru”, w: *Rajmund Pietkiewicz. Ocalić od zapomnienia*, kat. wyst., Galeria Refektarz w Kartuzach, ASP w Gdańsku, Gdańsk 2014, http://www.asp.gda.pl/upload/private/Rajmund%20Pietkiewicz%20artysta%20samotny_30%2009%202014.pdf (data dostępu: 21 czerwca 2016).
- Włodarczyk 1986 = Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Libella, Paryż 1986.
- Włodarczyk 2005 = Wojciech Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004. 100 lat Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2005.
- Włodarczyk 2014 = *Socrealizm a nowoczesność. Wykład prof. Wojciecha Włodarczyka*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, (17 grudnia 2014), <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-socrealizm-a-nowoczesnosc> (data dostępu: 10 października 2015).
- Wnukowa 1979 = Józefa Wnukowa, „U źródeł szkoły talentów i charakterów”, *Gdański Rocznik Kulturalny*, 10 (1979): 17–188.
- Wnukowa 1995 = „Długie życie upartej dziewczynki. Z prof. Józefą Wnukową rozmawia Henryka Dobosz (3)”, *Pomerania*, 4 (1995): 16–24.
- Zelmańska-Lipnicka 2015 = Anna Zelmańska-Lipnicka, *Janusz Strzałecki – rewizje twórczości w świetle pomysłu utworzenia w Paryżu Szkoły Kopii, jako oddziały Państwowej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku*, referat wygłoszony na VI Konferencji Sztuki Nowoczesnej w Toruniu pt. *Paryż i artyści polscy 1945–1989*, Toruń, 8 października 2015 (publikacja w przygotowaniu).

Summary

From dialogue to repetition. ‘Sopot School’ painters at the sources of their paintings

This text tackles the subject of inspiration, reconstruction and deconstruction of tradition, transforming and quoting the works of predecessors — the tools always present in the art historian’s professional agenda — as Maria Poprzęcka wrote in her sketch on Picasso’s early works.

Looking for the sources of works is almost routine in writing about the history of art. It is also confirmed by the famous Zdzisław Kępiński book *Impresjonści u źródeł swych obrazów* [Impressionists at the Sources of Their Paintings] (1976) which has inspired the title of this text. However, Kępiński points out that not only ‘art breeds art.’ The situation is even more complicated when we are dealing with the Social Realism period when — according to the authorities — artistic works were to be inspired only by the tradition of local Polish realism of the 19th century or Soviet visions of art. Yet the phenomenon and idiomatic expression of the ‘Sopot school’ was created by the artists who came — as it was described after World War II — to help in the ‘re-Polonization’ of Gdańsk, the painters who were associated with French post-impressionist tradition and colourism. On the other hand their ideal was based on creating modern art in opposition to — as they put it — the mainly dominant Maritime art tradition. It is interesting how such French-inspired ‘modernity’ — referred to by Wojciech Włodarczyk (after Anthony Giddens) as ‘the culture of risk’ — clashed with the anachronistic and contradictory guiding principles of Social realism. The text recalls the importance of the ‘Sopot school’ both as a formation representing the defined artistic strategy of the Social Realism period as well as an institution defined by the lack of its own academic tradition, the domination of painting in the new academic structure and the absence of graphic art in the academic scope.

The text also points out the various inspirations and crypto-borrowings in the paintings of Studnicki, Wnukowa, Łada-Studnicka, Żuławski and other painters from Gdańsk and Sopot’s artistic centre coming from paintings ranging from Goya to Manet, through post-impressionism and fauvism to, as Kępiński proved it in the case of the Impressionists, press photos and popular culture. On both analytical levels, the author draws on — inspired by Pierre Bourdieu’s theory — the idea of social and cultural reproduction. The sketch conclusion is the short reflection on the consequences of the ‘Sopot School’ strategy for the next generation of artists — the so-called Arsenal generation (name coined after the exhibition in the Arsenal building in Warsaw in 1955).