

105. Wojciechowski Michał. Dziesięć przykazań dawniej i dziś / Michał Wojciechowski. – Częstochowa, 2011. – S. 91.
106. Lubacziwskyj Myrosław. Przemówienie podczas spotkania w Kolegium św. Jozafata / Myrosław Lubacziwskyj // Znak. – 1988. – Nr 395 (4). – S. 32–35.
107. Glemp Józef. Przemówienie podczas spotkania w Kolegium św. Jozafata / Józef Glemp // Znak. – 1988. – Nr 395 (4). – S. 36–37.
108. Łysek Wojciech. Trudne partnerstwo: stosunki polsko-ukraińskie w świetle traumatycznych doświadczeń obu narodów [Електронний ресурс] / Wojciech Łysek. – Режим доступу : [http://www.profuturo.agh.edu.pl/pliki/Referaty\\_VI\\_KKMU/NSiH/P\\_125\\_AGH-VI\\_KKMU.pdf](http://www.profuturo.agh.edu.pl/pliki/Referaty_VI_KKMU/NSiH/P_125_AGH-VI_KKMU.pdf)
109. Dziennikarze Katolickiej Agencji informacyjnej w Warszawie. Ważny krok ku pojednaniu? [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.niedziela.pl/artukul/5294/Wazny-krok-ku-pojednaniu>
110. Biskup łucki o rzezi wołyńskiej [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.kresy.pl/wydarzenia?zobacz/biskup-lucki-o-rzezi-wozynskiej>
111. Wojciechowski Marcin. Manowce «Manowców pojednania» / Marcin Wojciechowski // Więź. – 2010. – Nr 4 (618). – S. 98–101.

**О. Ковалів Вігольд-Йосиф. Волинська різня – молитовний заклик до польсько-українського поєднання.**

У публікації представлено одну з найболючіших сторінок українсько-польських стосунків – волинську трагедію 1943 р., яку автор ідентифікує з проявами геноциду. Проаналізовано позицію католицької церкви східного та західного обрядів щодо цих трагічних подій. Із нагоди 60-ї річниці волинської трагедії запропоновано поглиблено вивчати цю проблематику, без чого немислиме поєднання та повне примирення поміж польським і українським народами.

**Ключові слова:** геноцид, волинська трагедія, історичні події, поєднання між народами.

**Priest Kowalyuw Witold-Juzef. Volyn Slaughter – Prayer call to Polish-Ukrainian Union.** The article deals with the most painful pages of Ukrainian-Polish relationships – Volyn Tragedy 1943 that the author identified with genocide manifestation. The position of Catholic Church of east and west rites about that tragic events are analysed. On the occasion of 60<sup>th</sup> anniversary of Volyn Tragedy, the author of the article addresses to the contemporaries with the call of deeper investigation of this problematic, without it, the conciliation between Polish and Ukrainian people isn't completely united.

**Key word:** genocide, Volyn Tragedy, historical events, union between nations.

UDC 130.2:94

**Marek Mariusz Tytko** – doktor nauk humanistycznych, magister historii sztuki, nauczyciel akademicki, Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska

### **Jerzego Nowosielskiego wczesna koncepcja sztuki (1948–1949)**

Autor w swoim artykule przedstawia Jerzego Nowosielskiego wczesną koncepcję sztuki (1948–1949). Koncepcja ta była ateistyczna, niedojrzała, niesamodzielna, sensualistyczna, antyestetyczna, redukcjonistyczna, realistyczna, fotograficzna, empiryczna, antyliteracka, zależna od innych autorów. Młody J. Nowosielski (1949) używał elementów komunistycznej nowomowy w swoich artykułach. Proponował, aby komuniści używali sztuki nowoczesnej do komunistycznych celów propagandowych zamiast używać socrealizmu. J. Nowosielski miał powierzchowny stosunek do sztuki staroruskiej.

**Wyrazy kluczowe:** Jerzy Nowosielski, historia kultury, historia sztuki, historia doktryn artystycznych, sztuka, poglądy na sztukę, teoria sztuki, filozofia sztuki, sztuka nowoczesna, Polska, okres komunizmu.

**Formułowanie problemu naukowego i jego znaczenie.** Problematyka wczesnej koncepcji sztuki u Jerzego Nowosielskiego (1948–1949) kształtowała się w czasach komunistycznej okupacji Polski przez ZSRS – w okresie sowieckiego terroru. Uchwycenie początków koncepcji sztuki u J. Nowosielskiego pozwala zrozumieć późniejszą jego ewolucję i zmianę. Poglądy J. Nowosielskiego miały znaczenie dla kształtowania się późniejszych poglądów wielu artystów w Polsce – do dziś wzbudzają (jako kontrowersyjne) zainteresowanie krytyków i czytelników.

Na temat Jerzego Nowosielskiego wczesnej koncepcji sztuki nie ma jak dotąd osobnej naukowej literatury przedmiotu, z wyjątkiem osobnego rozdziału pracy magisterskiej Marka Mariusza Tytko pt. *Poglądy Jerzego Nowosielskiego na sztukę. Ich geneza i ewolucja na tle epoki* (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 1992).

**Celem** artykułu jest całościowe, źródłowe zaprezentowanie wczesnej koncepcji sztuki u Jerzego Nowosielskiego (1948–1949), w oparciu o dostępne publikowane teksty archiwalne jego autorstwa. Podstawowym zadaniem niniejszego studium jest przybliżenie ówczesnej koncepcji sztuki głoszonej przez J. Nowosielskiego (1948–1949) w kontekście historycznym i wskazanie na charakter i genezę jego poglądów na sztukę.

**Wykład podstawowego materiału i uzasadnienie uzyskanych wyników badań.** O wczesnej koncepcji sztuki u Jerzego Nowosielskiego Marek Mariusz Tytko pisał w pracy magisterskiej (1992) [1]. Ponadto wzmiankowano o jego poglądach z okresu 1948–1949 (np. Madeyski, 11). Okres 1948–1949 charakteryzuje się w jego wczesnych publikacjach brakiem oryginalnych własnych koncepcji, lecz recepcją cudzych poglądów. Widać tu m. in. wpływ środowiska Grupy Młodych Plastyków z Krakowa (tzw. «nowoczesnych») skupionych wokół Tadeusza Kantora i wpływ ówczesnych teoretyków socrealizmu np. Zbigniewa Dłubaka, A. J. Sobolewa itd. Pewne elementy poglądów Grupy Młodych Plastyków weszły do teorii sztuki J. Nowosielskiego, np. antyliterackość, fotograficzność, empiryzm, antyestetyzm, realizm i sztuka prawdziwa, ponadto od siebie wprowadził on (1949) wątek sztuki Rusi średniowiecznej jako źródło dla sztuki współczesnej.

W grudniu 1948 r. J. Nowosielski wystąpił na wystawie sztuki nowoczesnej. Antyestetyzm, realizm, fotograficzność i wolność artysty to główne ówczesne jego myśli na temat sztuki (1948), popularne w środowisku «nowoczesnych» (Grupy Młodych Plastyków w Krakowie).

J. Nowosielski deklarował swój fotografizm i realizm: *«Kiedy maluję statek, staram się, by sugerował w proporcjach obrazu proporcje rzeczywiste, by wszystko jak najwierniej przypominało statek prawdziwy»*[2, s. 62]. *«Zachwygam się fotografiami sportowców, czasem odmalowuję ich wprost z fotografii, w ogóle maluję często z fotografii. Nie uważam, by to było czymś zdrożnym, niegodnym malarza. Fotografia daje nowe aspekty człowieka. Możemy studiować go w takich gestach i ruchach, jakie dawni malarze proponowali tylko na podstawie wiedzy anatomicznej z wyobraźni»*[2, s. 62]. Najbardziej niezależnym wydaje się być sąd o wolności malarza: *«Myślę, że malarz powinien robić wszystko, co go naprawdę interesuje. Rzecz publicznosci jest wybór»* [2, s. 62].

W roku 1949 ukazał się cykl pięciu artykułów w «Przeglądzie Artystycznym», ukazującym się wtedy w Krakowie. Należy je zinterpretować łącznie, analizując wczesny rozwój koncepcyjny Nowosielskiego w kwestii poglądów na sztukę. W artykułach tych nastąpiła ewolucja od apoteozy sztuki nowoczesnej po akceptację specyficznego socrealizmu, aż do pierwszych prób ucieczki w sztukę staroruską (nie używał wtedy terminów: «staroukraińska», «ukraińska»).

W «Przeglądzie Artystycznym» nr 3 z lutego 1949 r., na marginesie sprawozdania ze zjazdu w Nieborowie, Nowosielski wypowiedział na temat sztuki swoje zdanie. O relacji mecenat państwowy – artyści pisał, że *«napawa nadzieją, że sprawy sztuki w Polsce będą dobrze postawione»*[3, s. 1], bo *«właściwa droga prowadzi zawsze naprzód, nigdy wstecz»* [3, s. 1]. Nowosielski liczył więc na to, że komunistyczne państwo przychylnie ustosunkuje się do nowoczesnych artystów. *Interesował go «stosunek czynnika państwowego do malarstwa»* [3, s. 1]. Nowosielski stawiał na malarstwo ekspansywne, bo *«takie tylko w ogólnym bilansie sztuki światowej może się liczyć»* [3, s. 1].

Używanie malarstwa do celów propagandowych, wg Nowosielskiego, była to *«orka drewnianą sochą»*. Nowosielski umieszczał to określenie w cudzysłowie. Myśl tę wzmocnił, krytykując stan *«przemysłu artystycznego»* i *«sztuki stosowanej»* w Polsce: *«nigdy nie bawiłbym się zabawką zaproponowaną przez naszego użytkownika»* [3, s. 1]. Kwestia «drewnianej sochy» miała ówczesnie swoje znaczeniowe korzenie. W grudniu 1948 r. marksista Zbigniew Dłubak na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie przedstawił swoją koncepcję socrealizmu, gdzie m.in. napisał: *«Nie wraca się do drewnianej sochy, jeśli chłop nią tylko potrafi orać, a uczy się go prowadzić traktor – na tym polega socjalizm»*[2, s. 36]. Ukryty sens wypowiedzi Nowosielskiego był taki: socjalizm do celów propagandowych powinien użyć malarstwa nowoczesnego, a nie ‘sochy’, czyli realistów a’la XIX w. i tzw. «niezależnych». Z. Dłubak tą «sochą» właśnie przeciw nim wystąpił. Funkcję malarstwa w XX wieku J. Nowosielski postrzegał inaczej niż rolę malarza *«w gotyku czy renesansie»* czy *«200 lat temu»* [3, s. 1]. Według niego, malarstwo to był wówczas (w epoce gotyku lub renesansu) *«jedyne sposoby odtworzenia rzeczywistości»* [3, s. 1]. A w XX w. istniał już film i fotografia, które J. Nowosielski przywoływał *expressis verbis*. W malarstwie przez to *«zmienia się nie tylko treść i forma obrazu, ale i wymagania jakie stawiamy malarzowi»* [3, s. 1]. Metodą na nowe malarstwo nie był formalny eklektyzm jednego stylu: *«nowy styl sztuki nie powstanie na drodze zespolenia dotychczasowych zdobyczy formalnych i zastosowania ich do dnia dzisiejszego»* [3, s. 1]. Metodą było równoległe rozwijanie «czystych» kierunków w sztuce nowoczesnej, pluralizm odłamów: *«Cechą charakterystyczną sztuki nowoczesnej jest to, że każdy jej odłam rozwijać się musi niezależnie. Nie ścierpi on [odłam] jakiegokolwiek przymieszki innego “chwyty” innego wynalazku»* [3, s. 1]. Tadeusz Kantor w Nieborowie mówił, że o *«nowy styl»* [3, s. 1] należało walczyć zarówno w praktyce malarstwa (praktycznie), jak i w teorii sztuki (teoretycznie). Nowosielski redukował tę myśl do

plaszczyny malarstwa (praktyki malarskiej): *«Osobiście jestem przekonany, że walka o nowy styl w sztuce współczesnej i nowe treści rozegra się właśnie na płótnie, w skromnych ramach obrazu»* [3, s. 1].

Nowosielski częściowo przeciwstawiał się serwilizmowi programowemu sztuki, dostrzegając w nim ograniczenia koncepcji malarskich, bo pisał, że *«artysta biorący udział w konkursie lub projektujący w świetlicy nie może sobie pozwolić na bezkompromisowość, ścisłość i konsekwencję»* [3, s. 1]. Porównał malarstwo do muzyki i eksponował «czystość» sztuki: *«Nikt nie pyta o bezpośrednią funkcję utworu symfonicznego»* [3, s. 1]. Tak samo powinno być w malarstwie (jak w muzyce poważnej), wg niego, gdy «galerię obrazów» przyrównał do «sali koncertowej» *«Galeria obrazów jest też swego rodzaju salą koncertową (...) W społeczeństwie, jakie budujemy, odwiedzanie galerii obrazów nie powinno być luksusem»* [3, s. 1]. Zaprezentował antyelitarną koncepcję odbiorcy. Antyelitaryzm odbiorców był w jego poglądzie bliski bezpośrednio tezm referatu marksisty Z. Dłubaka z XII 1948 r. z Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie [2, 35].

Druga wypowiedź Nowosielskiego z 1949 r. była skróconym przez redakcję «Przeglądu Artystycznego» zasadniczym referatem w dyskusji w krakowskim Klubie Logofagów o sztuce współczesnej [4, 3]. Nowosielski wyróżnił tam dwa typy malarzy nowoczesnych: racjonalistów i surrealistów. Należy podkreślić, że nie chodziło mu o dwa znane kierunki w malarstwie, ale o dwa typy postaw artystów współczesnych. Plastyka «racjonalistów», która *«wreszcie wyzwolona od ubocznych funkcji przedstawiania»* [4, s. 3], była dla Nowosielskiego odpowiednikiem muzyki, a malarstwo różni się, jego zdaniem, od muzyki tym, że *«trafia do naszej świadomości okiem, a nie uchem»* [4, s. 3].

Porównanie Nowosielskiego z kwietnia 1949 r. było bezpośrednio zapożyczony z wypowiedzi prof. Stefana Szumana (pedagoga i psychologa z Uniwersytet Jagiellońskiego w Krakowie), który w związku z wystawą sztuki nowoczesnej w Krakowie (XII.1948–I.1949) w w tekście z XII.1948 r. pt. «Krystalizacje» pisał: *«Tak jak muzyk komponuje z dźwięków muzycznych postać i kształt rytmiczny i harmoniczny utworu, tak malarz chce komponować obraz z rytmów, zestrojów barwnych i ukształtowań figuralnych i kolorystycznych»* [2, s. 59]. Koncept łączenia malarstwa z muzyką oczywiście nie był oryginalnym pomysłem Nowosielskiego, który zaczerpnął go bezpośrednio z «Tez do Dyskusji» w Klubie Artystów w Krakowie z 1948 r.

Tezy te zawierały m.in. takie punkty: «2. Język plastyczny jest językiem bezpośrednio komunikatywnym podobnie jak język muzyczny. Język plastyczny nie opowiada, ale demonstruje i sugeruje. Momenty pojęciowe, narracyjne, symboliczne zaciemniają czystość mowy plastycznej i utrudniają jej bezpośrednie oddziaływanie na odbiorcę. 3. Język plastyczny jest podobnie jak język muzyczny językiem emocjonalnym. Zadaniem jego jest organizowanie wzruszenia odbiorcy. [...] 5. [...] Przedmiot plastyczny jako realny powód plastycznego wzruszenia jest w malarstwie tym, czym temat w muzyce - nadaje wypowiedzi autetyczność i konkretną indywidualność» [5, s. 123]. J. Nowosielski w swoim tekście nie odbiegł zbyt daleko od cytowanych tez do dyskusji.

J. Nowosielski wskazał na dwa typy malarzy (racjonalistów i surrealistów). Plastyk-racjonalista, wg J. Nowosielskiego, «jest przekonany, że za pomocą odpowiedniego doboru układu form kolorowych i elementów przestrzennych można wywołać ściśle określone wrażenia wzrokowe, które w następstwie dają równie określone zaplanowane przeżycie» [4, s. 3]. W opisie typu malarza-racjonalisty chodziło J. Nowosielskiemu o racjonalistyczne, socjotechniczne zaprogramowanie odbioru przypominające, moim zdaniem, typem poglądy konstruktywistów rosyjskich (konstruktywizm) lub unisty Władysława Strzemińskiego (unizm), a z drugiej strony – Pieta Mondriana. P. Mondrian był zwolennikiem uniformizacji odbioru dzieła sztuki zaprogramowanego racjonalnie. Nowosielski określił także typ malarza-surrealisty: «Z drugiej strony mamy surrealizm [...] Surrealizm jest [...] zamkniętym a raczej otwartym wciąż światopoglądem. Surrealizm wyrasta na gruncie materialistycznym. Wyciąga z materializmu konsekwencje natury etyczno-moralnej i artystycznej. Jest otwarty dla wszelkich odkryć naukowych – bazuje na prawdzie naukowej» [4, s. 3].

Marksista Włodzimierz Sokorski pisał rok później (9 I 1950): «dziś traktujemy odkrycia w dziedzinie sztuki lub teorii sztuki tak, jak wszelkie inne odkrycia naukowe» [6, s. 8].

J. Nowosielski, wskazując na surrealizm «naukowy» (1949), nie był daleki od socrealistycznego, sowieckiego teoretyka A. J. Sobolewa, który pisał (wydanie polskie 1949), że *«Leninowska teoria odbicia jest podstawą dla skonstruowania naukowej teorii sztuki, dla zrozumienia istoty sztuki [...]»* [7, s. 3]. J. Nowosielski akcentował materię oraz przedmiot, pisał wszak następująco (1949): *«Kiedy maluję [...] Staram się [...] by wszystko jak najwierniej przypominało statek prawdziwy»* [2, s. 62]. A. J. Sobolev podsumowywał: *«Reasumując – treść nauki i sztuki jest jedna, ponieważ wspólnym im przedmiotem poznania jest realna rzeczywistość obiektywna»* [7, s. 12].

Mimo, że w omawianym artykule pojawiło się określenie «dwa bieguny» [4, s. 3], to J. Nowosielski nie uważał surrealizmu za ostre przeciwieństwo racjonalizmu, a zatem typ malarza racjonalisty nie był przeciwstawny typowi malarza surrealisty. J. Nowosielski w innym swoim artykule w 1949 r. tylko jeden raz

użył wyrażenia «*podświadoma intencja*», które można by wiązać z surrealizmem [8, 13]. Akcentowanie przez Nowosielskiego «światopoglądu» surrealizmu, który «*wyrasta na gruncie materialistycznym*» [4, s. 3]. było ‘kokietowaniem’ marksistów. Nowosielski, wymieniwszy te dwa typy postaw artystów (racjonalistów i surrealistów), marksistowskimi kategoriami («wstecznicy», «paseiści») deprecjonował anachronizm innych malarzy: «*Za burtą tych dwóch biegunów pozostały spóźnione wysiłki epigonów monachijskiego akademizmu, impresyjnego naturalizmu oraz usiłowania wszelkiego rodzaju paseistów i wsteczników*» [4, s. 3].

Nowosielski deklarował się (1949) jako malarz-praktyk występujący przeciw teoretycznym manifestom: «*W sztuce liczą się tylko osiągnięcia i oparte na osiągnięciach postulaty*» [4, s. 3]. Nowosielski stał na zdroworozsądkowym stanowisku: w pierw malarstwo, a potem – teoria malarstwa. «*Mam wrażenie, że propozycje naszej literatury i krytyki literackiej obracają się w granicach pobożnych życzeń*» [4, s. 3]. Nowosielski stwierdził: «*Jako malarz szukam sojusznika, szukam kogoś, kto pomógłby mi w analizie naszego dziesięciolecia, w analizie faktów dokonanych, szukam człowieka, który by dał nową, świeżą interpretację naszych losów – i prawie nie znajduję*» [4, s. 3]. J. Nowosielski pisał też: «*Rozwój malarstwa nowoczesnego związany jest ściśle z myślą filozoficzną i polityczną środowiska, w którym ona powstaje. Dlatego na terenie jałowym pod tym względem, równie jałowe będzie malarstwo*» [4, s. 3]. To kontrowersyjne zdanie zawierało ówczesny, ogólny program J. Nowosielskiego.

Marksizm był wtedy (1949) dla ówczesnego ateisty J. Nowosielskiego pociągającą «metodą». Ślady marksistowskiego myślenia kategoriami «klasowymi» uobecniły się w trzecim artykule (z 1949), który traktował o wystawie malarzy-amatorów [8, 13].

Autor podzielił malarzy-amatorów implicite według kryteriów klasowych. Istnieją, według niego (1949) [8, 13] trzy typy dyletantów-malarzy, których charakteryzował tak:

1) częściowo wprowadzeni w jakąś manierę przez studia malarskie;

2) nieskalani żadną manierą twórcy ludowi: «*szlachetni prymitywi wiejscy*», tacy jak Nikifor czy Jan Bułat;

3) dyletanci z miasta: «*robotnicy*» i «*drobni urzędnicy*», mający tę samą wrażliwość, co malarze zawodowcy. J. Nowosielski wymienia tu Jana Plichtę, robotnika i Włodzimierza Wnęka, kierowcę autobusu.

W 1949 r. A. J. Sobolev w wydanej po polsku publikacji pt. «Leninowska teoria odbicia rzeczywistości w sztuce», pisał, że «*sztuka [...] ma charakter klasowy*» [7, s. 5].

W artykule J. Nowosielskiego znalazły się akcenty antyinteligencjne. J. Nowosielski, generalizując, pisał, że u «ogółu półinteligencji i inteligencji [...] osiągnięcia iluzyjnego malarstwa akademickiego uważane są za szczytowe osiągnięcia malarstwa w ogóle» [8, s. 13]. J. Nowosielski, nie będąc formalnie «inteligentem» z powodu ówczesnego braku wyższego wykształcenia, jest przeciw «paseistom i wstecznikom» [4, s. 3] i przeciw «spóźnionym wysiłkom monachijskiego akademizmu» (XIX w.) [8, s. 13], którymi zachwycał się «ogół półinteligencji i inteligencji» [8, s. 13]. Antyinteligencjność, antynaturalizm i antypompierstwo Nowosielskiego stały się tu widoczne.

Sobolev pisał: «*[...] każdy artysta świadomie czy nieświadomie jest albo sługą burżuazji, albo jej przeciwnikiem*» [7, s. 25]. Nowosielski, ‘antyinteligencjni’ w 1949, ustawił się w tym zakresie jednoznacznie tak, jak ówczesznie od artystów żądali tego komuniści. Dlatego nie dziwi zachwyt w tymże artykule [8, 13] nad rysunkowym portretem Karola Marksa autorstwa malarza-amatora Jana Sikory, ani postulat masowości sztuki: «*W rezultacie otrzymujemy doskonały, zdumiewający swym wyrazem portret [Marksa – przyp. M. M. T.], który należałoby w tysiącach egzemplarzy powielać i rozpowszechniać. Ktoś może zarzucić mi przesadę. Może twierdzić, że efekt jest zupełnie przypadkowy. Zaprzeczam temu z całą stanowczością. [...] To, na co trudno wpaść malarzowi zawodowemu znalazł malarz-dyletant*» [8, s. 13]. Wybór portretu Karola Marksa jako doskonałego wzoru artystycznego nastąpił nie tylko z uwagi na jego formę («*deformacje*», «*efekt*», «*wyraz*») [8, s. 13], ale ze względów ideologicznych także, bo skoro wówczas «*efekt ten powtarza się także i w innych rysunkach tego samego autora*» [8, s. 13], to dlaczego J. Nowosielski (1949) wybrał akurat portret K. Marksa, a nie inne dzieło autorstwa Jana Sikory, jeśli chodziło mu tylko o sam formalny wyraz («*deformacje*»)?

J. Nowosielski podkreślał swoją samodzielność w dobieraniu tematów i treści w artykułach w 1949 r. («*nikt mnie nie inspirował*» [9]). Cytowany tekst z 1949 r. świadczy o uległości J. Nowosielskiego wobec marksistów (komunistów), którzy sztukę widzieli jako środek masowej propagandy (masowość i propagandowość, sztuka dla mas).

Wnioski ogólne wysunięte przez J. Nowosielskiego na marginesie wystawy malarzy amatorów były następujące: «*nie ma różnicy między malarstwem dyletanckim, a fachowym*» pod względem tematyki. «*Chodzi o pokazanie przedmiotu [...] o pokazanie wszystkiego tego, co nie da się w inny sposób opowiedzieć*» [8, s. 13]. Zacieranie różnic między malarzami-‘prymitywami’ i malarzami dyplomowanymi

nastąpiło u J. Nowosielskiego (1949) pod wpływem egalitaryzmu socjalistycznego, natomiast «pokazanie przedmiotu» można uważać za postulat realizmu w sztuce. Przy czym pojęcia «dzieło sztuki» J. Nowosielski używał szeroko, ponieważ, jego zdaniem, sztuką było także rzemiosło, np. szopki krakowskie [8, 13].

Ważny, moim zdaniem, był moment (1949) sformułowania antyliterackiej koncepcji malarstwa przez Nowosielskiego («*pokazanie tego wszystkiego, co nie da się w inny sposób opowiedzieć*» [8, s. 13]). Koncepcja antyliterackości malarstwa nie była ówczesnie czymś nowym, oczywiście, wszak podzielała ją wcześniej już np. Witkacy, jednak u J. Nowosielskiego stała się jednym ze stałych wyznaczników jego poglądów na sztukę (antyliterackość w malarstwie).

W artykule o malarzach amatorach (1949), kwestię dyletantów Nowosielski połączył ze sztuką nowoczesną na jednej antyestetycznej płaszczyźnie, zwróconej przeciwko «pięknoduchom», bo «*Ani jedno [amatorzy] ani drugie [nowocześni] nie przypada do gustu zawodowym pięknoduchom, których smak rządzi się sprawami bon tonu różnego kalibru. Nie budzi to malarstwo zaufania u tych, którzy noszą w duszach "odwieczny ideał piękna"*» [8, s. 13]. Antyestetyczny atak na «gust», «bon ton», «pięknoduchów», «odwieczny ideał piękna» był w gruncie rzeczy buntowniczy i głębiej – antyduchowy («dusza»), zwrócony przeciw wszelkim klasycznym tradycjom, w ogóle. A Nowosielski przeciwstawiał ludowych amatorów, tym – «*którzy noszą w duszach "odwieczny ideał piękna"*» [8, s. 13].

W czwartym z cyklu artykułów (1949) [10, s. 3, 6], na marginesie sprawozdania z ogólnopolskiego zjazdu Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) w Katowicach, J. Nowosielski wyłożył swoje rozumienie sztuki w kontekście politycznym. Artystom zorganizowano wycieczkę w głąb kopalni, podczas której J. Nowosielski doznał olśnienia poznawczego i estetycznego. Odtąd w miejsce uprzedniego pojęcia «*sztuka czysta*» pojawiło się nowe określenie «*prawdziwa sztuka*» [10, s. 3]. Według J. Nowosielskiego tylko warunki ekstremalne umożliwiają artyście stworzenie «*prawdziwej sztuki*»: «*Wrażenia, jakich zaznaliśmy chodząc po kopalni, odnowiły naszą wyobraźnię, dały nam przeżycia zupełnie nowe i nieoczekiwane. Tylko pod ciśnieniem takich przeżyć powstać może prawdziwa sztuka. [...] tam na miejscu zrozumiałem, że chyba tylko obraz z całą niejednorodnością konstrukcji, obraz jako prawdziwy model przedmiotów może dać ekwiwalent tamtych spraw*» [10, s. 3]. Według niego (1949), ekstremalne wrażenia, rodząc nieoczekiwane przeżycia, stają się źródłem «*prawdziwej sztuki*» [10, s. 3], która jest «*prawdziwym modelem*», «*ekwiwalentem*» [10, s. 3] konkretnej rzeczywistości. Tu ujawniła się postawa estetyczna zwana realizmem i autentyzmem, lub ewentualnie weryzmem (prawda, prawdziwa sztuka). «*Ekwiwalent*» – pojęcie popularne w plastyce.

U Nowosielskiego ekwiwalent w malarstwie dotyczył immanentnej rzeczywistości, konkretnych przedmiotów lub immanentnych przeżyć inspirowanych tymi przedmiotami, pojmowanymi materialnie, a nie duchowo. W żadnym wypadku nie występowała tu eschatologia (1949), charakterystyczna dla jego późniejszych poglądów z okresu ‘teistycznego’ (po nawróceniu, po 1956 r.). J. Nowosielski pisał (1949) tylko, że istnieje tu tylko sytuacja graniczna, ale nie ostateczna, nie eschatologiczna. Co do jednorazowego użycia słowa «*wyobraźnia*» [10, s. 3], to nie był to jeszcze dowód na jego surrealizm.

J. Nowosielski był ówczesnie odległy od surrealistycznego pojmowania wyobraźni wyzwolonej, bo pragnął realistycznie, autentycznie, werystycznie przedstawić «*prawdziwy model przedmiotów i wydarzeń*», «*ekwiwalent tamtych spraw*» [10, s. 3], tj. np. sytuacji w kopalni. Był pozytywnie nastawiony do rzeczywistości zewnętrznej i pragnął z niej czerpać przeżycia, bynajmniej nie ‘wyzwolone’ lecz ‘prawdziwe’. Nie było tu tzw. nieantynomicznej nadrzeczywistości, jak w surrealizmie.

J. Nowosielski, przeciwnie, malarstwo bez polityki uważał za «*jałowe*» i twierdził, że ono nie wyraża wcale czystej wyobraźni. Wyobraźnia w jego ówczesnej ‘teorii’ (poglądach na sztukę, koncepcji sztuki) zabarwiona realizmem, prawdziwością, autentyzmem, weryzmem (a nie – surrealizmem). Sądził on, że między sztuką nowoczesną a socjalizmem istnieje oczywista zgodność: «*Wydaje mi się również, że owa zasadnicza zgodność jest obecnie czymś naturalnym, 40 lat rozwoju sztuki nowoczesnej stworzyło bazę dla takiego stanu rzeczy*» [10, s. 6].

Z analizy tego zdania (1949) ‘sztuka nowoczesna’ zaczęła się więc ok. 1909 (rok ważny dla powstania kubizmu). Stąd wynika, że kubizm uważał on za początek sztuki nowoczesnej (a nie impresjonizm czy postimpresjonizm, przeciwko którym występował). Tak rozumiana sztuka nowoczesna «*rozszerzyła [...] horyzonty myślowe artysty, przewyciężyła szereg "kanonów" i "zasad niewzruszonych"*» [10, s. 6]. «*Dzisiejszy artysta jest lepiej uzbrojony wobec rzeczywistości od swego poprzednika z epoki rozkwitającego kubizmu i wojującej l'art abstrait – 30 lat surrealizmu [1919–1949 – dop. M. M. T.] odczytyło myślenia dogmatycznego ochłodziło fanatyczny entuzjazm wyznawców poszczególnych kierunków, a przede wszystkim rozszerzyło w sposób zasadniczy teoretyczną bazę malarstwa*» [10, s. 6]. Geneza tego zdania jest prosta: kubizm był uważany wtedy za początek sztuki nowoczesnej.

Nowosielski pisał: «Sztuka dojrzała do nowych rozwiązań i sformułowań. Mamy szczęście, że spotkanie nasze ze światem rozwijającego się socjalizmu nastąpiło w takim właśnie momencie. 20 lat temu byliśmy zupełnie nieprzygotowani na przyjęcie i zrozumienie postulatów jakie wysuwa on [socjalizm – przyp. M. T.] pod naszym [tj. artystów – przyp. M. T.] adresem. Moment obecny pozwala uniknąć wielu tragicznych nieporozumień i stawia dobrą wróżbę na najbliższe lata»[10, s. 6].

O «przyjęcie i zrozumienie» jakich «postulatów» socjalizmu chodziło J. Nowosielskiemu w 1949? A. J. Sobolev (1949 wydanie polskie) sumował postulaty socjalistycznego realizmu, propagandowego narzędzia socjalizmu: «sztuka realizmu socjalistycznego jest prawdziwie realistyczna, prawdziwa w swojej treści, przeniknięta socjalistycznym humanizmem. Kształci ona [...] pewność w zwycięstwo komunizmu. [...] Realizm socjalistyczny stawia duże wymagania formie dzieła sztuki. Musi ona [forma – przyp. M. M. T.] odpowiadać treści, musi być prosta, jasna i zrozumiała dla milionów pracujących. Sztuka realizmu socjalistycznego jest przede wszystkim prawdziwie narodowa [...] jest to sztuka ludowa z formy, a socjalistyczna z treści. [...] Realizm wymaga odzwierciedlenia “typowych charakterów w typowych sytuacjach” wymaga historyczno-konkretnej typologii»[7, s. 31]. «Im bardziej dzieło sztuki odbiega od życia [...] tym bardziej reakcyjne»[7, s. 15].

J. Nowosielski w zakresie przewidywania kierunku rozwoju sztuki w okresie komunizmu w Polsce – okazał się «fałszywym prorokiem». Jego «mamy szczęście» i «dobra wróżba na najbliższe lata» nie sprawdziły się, bo ani kubizm, ani abstrakcjonizm czy surrealizm do 1956 r. («najbliższe lata» po owym 1949 r.: okres 1950–1956) nie liczyły się oficjalnie w Polsce. Proklamowano oficjalnie socrealizm (tzw. *soc*), który panował niepodzielnie w latach 1950–1956 jako ‘państwowy’ styl komunistycznego państwa «ludowego». W 1949 r. Nowosielski odbierał socjalizm pozytywnie i wiązał z nim swoją nadzieję, co ujawniło się w jego tekstach drukowanych ówczesnie. Jerzy Madeyski napisał, że Nowosielski «przyjął *soc*, bądź tak mu się przynajmniej wydawało, lecz sam został przez niego odtrącony»[11, s. 48] oraz, że «Nowosielski traktował *soc* po swojemu, z pozycji nadrealizmu»[11, s. 46]. Sądzę, że czynił to bynajmniej nie z pozycji nadrealizmu, w żadnym wypadku, bo J. Nowosielski nadrealistą ówczesnie nie był (1949). J. Madeyski przedstawił stosunek J. Nowosielskiego do *soc*-u tak: «Był mu jednak, jako ateście, ideologicznie bliski, choć nie tak bliski, by wejść w jego problematykę formalną»[11, s. 53]. Jeśli chodzi o poglądy na sztukę, to można zgodzić się z J. Madeyskim. Nowosielski przyjął *soc*. Dodać jednak należy, że był to *soc* (socrealizm) zmodernizowany. Sądzę, że w teorii sztuki był do *soc*-u w pełni przekonany, jak papuczyk idący za falą rewolucji, choć J. Nowosielski nie stał się nigdy komunistą ani marksistą (‘papuczyk’ to określenie ogólne, wówczas popularne, używane m.in. przez W. Sokorskiego [6, s. 5]). Kwestia przynależności (lub nieprzynależności) J. Nowosielskiego do Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej nie została dotąd zbadana, więc w tej materii tu nie wypowiadam się. Faktem jednak jest, że J. Nowosielski malował olbrzymi (wysokości 6 metrów) portret J. Stalina w 1950 r. w Krakowie na komunistyczne święto pracy 1 maja. Tu jednak nie zajmujemy się jego ówczesnym malarstwem, ale jego ówczesną teorią.

J. Nowosielski w swoich ówczesnych wypowiedziach o sztuce (1949) przejmował język ówczesnej komunistycznej nowomowy, więc stąd pojawiły się u niego «zadania» dla malarstwa, «wstecznicy», «passeiści» (sic!), artysta był «uzbrojony», abstrakcja była «wojująca», wystąpiły: «baza», «teoretyczna baza malarstwa» i «rozwijający się socjalizm», w którym «budujemy» społeczeństwo, a w sztuce iść należy «zawsze naprzód nigdy wstecz». Nie dostrzegał on granic pomiędzy dyletantami a zawodowcami (egalitaryzm), natomiast portret K. Marksa należało, jego zdaniem, powielić w tysiącach egzemplarzy, o jego antyinteligencji była już mowa. Poza językiem przejął idee charakterystyczne dla ideologii marksistowskiej (komunistycznej), tj. antyelitaryzm (egalitaryzm), masowość oraz realizm i fotograficzność «prawdziwej sztuki», będącej «prawdziwym modelem» rzeczywistości zewnętrznej («przedmiotów»). Sztuka ta wyrastała «na politycznym i filozoficznym podłożu» środowiska, które było przygotowane już «na przyjęcie i zrozumienie postulatów», jakie wysuwał ówczesnie socjalizm pod adresem artystów. Sądzę, że stopień przyjęcia socjalizmu był u J. Nowosielskiego umiarkowany (w 1949 r.), wynikał z jego pragmatyzmu.

J. Nowosielski w piątym artykule w ramach cyklu w «Przeglądzie Artystycznym» traktującym o staroruskiej architekturze, próbował łagodzić wymowę swoich tekstów [12, s. 3–4]. Opisał w 1949 r.: Uspienski Sobór w Moskwie, Kreml, Sobór Archangielski i Błogowieszczanski, Psków, Jarosław, Suzdał, św. Sofię [św. Zofię] w Kijowie, Kołomieńsk (cerkiew Wniebowstąpienia) itp. Sposób opisu tych miejsc świętych dla prawosławia i dla Ukraińców (św. Sofia w Kijowie) był jednak u J. Nowosielskiego dość powierzchowny, schematyczny, zewnętrzny, sensualno-estetyczny, mimo że padły jednokrotnie terminy «ikonostas» i «liturgia bizantyńska». J. Nowosielski nie użył jednak w latach 1948–1949 ani razu terminu «ikona».

J. Nowosielski w tym, co nazwałbym w cudzysłowie «ekphrasis», ‘ekfrazą’, tj. opisem dzieł sztuki architektonicznej, abstrahował całkowicie od funkcji, jaką spełniały dla prawosławnych cerkwie. Fragmenty opisu tej architektury ludzako przypominają opis obrazu (autorstwa J. Nowosielskiego) pt. «Zima w Rosji», pochodzący z wystąpienia artysty na wystawie sztuki nowoczesnej w XII 1948 r. Cechy Uspieńskiego Soboru, które wymienił, można by potraktować jako punkty zbliżone do punktów artystycznego programu Nowosielskiego-abstrakcjonisty (1947–48): «surowość», «ekspresja», «kontrasty form», «ład», «symetria» i «spokój», «wielkie płaszczyzny», «małe okna», «białe mury», «skrajne kontrasty formalne i kolorystyczne». Nie do formalnego opisu cerkwi jednak zmierzała treść artykułu (1949). Wnioskiem podsumowującym stało się porównanie architektury staroruskiej z suprematyzmem: «*Białe masyw z otworami okiennymi i malowanymi wnękami ożyje 900 lat później w kompozycji suprematystycznej*» [12, s. 3].

W lutym 1949 r. J. Nowosielski głosił nieporównywalność sztuki dawnej i współczesnej, bo «*Ustalenie dziś najprostszej formy dzieła sztuki na podstawie pochopnie przeprowadzonej analogii z epoką gotyku czy renesansu doprowadzić musi do wniosków z gruntu fałszywych*» [3, s. 1]. J. Nowosielski w 1949 r. miał mechanicystyczny stosunek do Uspieńskiego Soboru w Moskwie, nie wahał się pójść bezwiednie w ślady Gropiusa i ateisty Le Corbusiera (twierdzącego, że dom to jest «*maszyna do mieszkania*» [13, s. 334]), gdy nazwał prawosławny Dom Boży «*maszyną do odprawiania nabożeństw*» [12, s. 3]. Jego mechanicystyczne, antyreligijne odnoszenie się do sacrum w dziele sztuki było jak najbardziej zrodzone z jego ówczesnego ateizmu i materializmu.

Przypomnijmy, że Biblia mówi wyraźnie: «*Dom mój domem modlitwy nazywan będzie*» (Iz 56,7) oraz ostrzeża (Mt 21,13): «*Napisane jest: "Dom mój domem modlitwy nazywan będzie, a wy go uczyniliście jaskinią zbójców"*» [14].

U J. Nowosielskiego (1948–1949) nie widać w jego poglądach na sztukę niczego z zakresu teologii ikony, a z surrealizmu – zauważyć się dały cechy nieswoiste takie jak np.: ateizm, antyreligijność i socjalizm lub nadzieje wobec komunizmu («*socjalizmu*»), w którym miała się zdaniem J. Nowosielskiego jakoby się rozwinąć sztuka nowoczesna. Do partii komunistycznej należeli nie tylko surrealiści (Andre Breton), ale i kubiści, np. Pablo Picasso, Ferdynand Léger itd.

Nowosielski w 1949 r. bronił realizmu («*prawdziwej sztuki*») podanego w mglistym i ogólnikowym kontekście kubizmu, abstrakcjonizmu, surrealizmu i suprematyzmu.

Jego koncepcja sztuki była już w latach 1948–1949 eklektyczna. Nie pojawiła się jako koncepcja oryginalna, ale jako wtórna recepcja, zbitka kilku popularnych wówczas haseł i refleksji czerpanych z kilku źródeł: 1° z linii marksistowskiej czy socjalistycznej (komunistycznej) tego typu co Zbigniew Dłubak, Jerzy Krajewski, ZNMS-owcy, J. A. Sobolev, 2° ze środowiska tzw. «*nowoczesnych*», tj. Grupy Młodych Plastyków (gł. T. Kantor, M. Porębski). Poglądy J. Nowosielskiego na sztukę w latach 1948–1949 należy wiązać filozoficznie z relatywizmem, redukcjonizmem, sensualizmem, materializmem i ateizmem.

Zadziwiająca była zbieżność wielu punktów ówczesnych poglądów J. Nowosielskiego drukowanych w 1949 r. z omawianymi przez A. J. Soboleva ideologiami materialistycznymi. A. J. Sobolev [7, 7] opisał (1949): «*Czernyszewski [...] wystąpił [...] przeciwko idei transcendentalności, teorii apriorystycznej wiedzy i apriorystycznych form sztuki, przeciwko idealistycznej teorii samorozwoju sztuki. [...] Czernyszewski podał określenie sztuki jako formy poznania i przetransponowania świata materialnego*» [7, s. 7]. A. J. Sobolev cytował zdanie gen. Andrieja Żdanowa: «*Począwszy od Bielińskiego – wszyscy najlepsi przedstawiciele rewolucyjno-demokratycznej inteligencji rosyjskiej nie uznawali tzw. "czystej sztuki" i "sztuki dla sztuki" i byli wyznawcami sztuki dla ludu, jej wysokiego poziomu ideologicznego i społecznego znaczenia*» [7, s. 7]. A. J. Sobolev pisał: «*Bieliński, Czernyszewski i Dobrolubow sformułowali zasadę ścisłego związku ideologii, prawdziwości i wartości artystycznej dzieła sztuki*» [7, s. 7].

Nieprzypadkowo wszystkie te punkty materialistów rosyjskich (i sowieckich np. A. Żdanow, W. Lenin) były zbieżne z tym, co głosił w 1949 r. J. Nowosielski. W poglądach na sztukę głoszonych przez J. Nowosielskiego (1949) występowały pośrednie nawiązania m.in. do niektórych poglądów ‘estetycznych’ (idei sztuki) autorstwa Bielińskiego, Czernyszewskiego, Dobrolubowa, W. Lenina, A. Żdanowa i in. teoretyków łączących rewolucję z «*postępem*» w sztuce.

Artykułem o starocerkiewnej architekturze próbował przypomnieć powierzchownie część rodowej kultury ukraińskiej (ruskiej), z której się wywodził, wszak rodzinę posiadał w Pińsku, Zbruczu i Poczażowie [9].

W zakończeniu ostatniego artykułu J. Nowosielski zawyrokował (cytuję dosłownie): «*Wszystkie rzeczy w sztuce mają liczne i nieraz daleko sięgające w przeszłość korzenie*». To a propos suprematyzmu i architektury staroruskiej. Chyba był to lapsus i zamiast «*przyszłość*» miało być «*przeszłość*».

**Wnioski i perspektywy dalszych badań.** Jerzego Nowosielskiego wczesna koncepcja sztuki (1948–1949) była ateistyczna, niedojrzała, niesamodzielna, sensualistyczna, antyestetyczna, redukcjonistyczna, realistyczna, fotograficzna, empiryczna, antyliteracka, wykazywała się zależnością od innych autorów (np. prof. Stefana

Szumana, Grupy Młodych Plastyków – szczególnie Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego, marksistów np. Zbigniewa Dłubaka czy sowieckiego teoretyka A. J. Soboleva i Włodzimierza Sokorskiego, nadto środowiska Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej, którego był członkiem). Wczesny Jerzy Nowosielski (1949) używał elementów komunistycznej nowomowy, proponował, aby komuniści używali sztuki nowoczesnej do celów propagandowych zamiast używać socrealizmu (zamiast sztuki socrealistycznej). Do sztuki staroruskiej miał powierzchowny stosunek, w niczym nie zapowiadający późniejszych jego poglądów w zakresie teologii ikony i sztuki Wschodu, które głosił publicznie w swoich tekstach od ok. 1960 r. już po swoim nawróceniu na prawosławie. Tekst niniejszy w zasadzie wyczerpał opis wczesnej koncepcji sztuki u J. Nowosielskiego. Można by spróbować dodatkowo przeprowadzić szczegółowe studia komparatystyczne pomiędzy ówczesnymi poglądami Jerzego Nowosielskiego na sztukę a poglądami innych teoretyków i krytyków sprzed 1949 r. w celu porównania szczegółów koncepcji i wykazania szczegółowego wpływów tych autorów na Nowosielskiego..

#### *Literatura*

112. Tytko Marek Mariusz. Poglądy Jerzego Nowosielskiego na sztukę. Ich geneza i ewolucja na tle epoki / Marek Mariusz Tytko. – Kraków : Un-t Jagielloński, In-t Historii Sztuki, 1992. – 467 s.
113. Chrobak Józef. W kręgu lat czterdziestych : część II / Józef Chrobak. – Kraków : Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 1991. – 92 s.
114. Nowosielski Jerzy. Ze Zjazdu w Nieborowie. Na marginesie dyskusji / Jerzy Nowosielski // Przegląd Artystyczny. – R. 4. – 1949. – Nr 3 [39] . – Marzec. – S. 1.
115. Dyskusja o malarstwie współczesnym // Przegląd Artystyczny. – R. 4. – 1949. – Nr 4 (40) . – Kwiecień. – S. 3.
116. Chrobak Józef. Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska «W kręgu lat czterdziestych» : rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne / Józef Chrobak. – Część pierwsza. – Kraków, 1990. – 127 s.
117. Sokorski Włodzimierz. Sztuka w walce o socjalizm / Włodzimierz Sokorski. – Warszawa, 1950. – 287 s.
118. Sobolev A. J. Leninowska teoria odbicia rzeczywistości w sztuce / tłum. z ros. J. B. [krypt.] / A. J. Sobolev. – Warszawa, 1949. – 30 s.
119. Nowosielski Jerzy. Wystawa amatorów w Krakowie / Jerzy Nowosielski // Przegląd Artystyczny. – R. 4. – 1949. – Nr 5, 6 (41, 42) . – Maj – czerwiec. – S. 13.
120. Tytko Marek Mariusz. Wywiad z prof. Jerzym Nowosielskim, przeprowadzony 18 kwietnia 1991 r. w ASP w Krakowie (wywiad niepublikowany, taśma audio w zbiorach autora artykułu).
121. Nowosielski Jerzy. Sprawozdanie z ogólnopolskiego zjazdu delegatów ZPAP w Katowicach / Jerzy Nowosielski // Przegląd Artystyczny. – R. 4. – 1949. – Nr 7, 8, 9 (43, 44, 45). – Lipiec – sierpień – wrzesień. – S. 3–4.
122. Madeyski Jerzy. Jerzy Nowosielski / Jerzy Madeyski. – Kraków : Wyd-wo Literackie, 1973. – 96 s.
123. Nowosielski Jerzy. Architektura starorosyjska / Jerzy Nowosielski // Przegląd Artystyczny. – R. 4. – 1949. – Nr 10, 11 (46, 47). – Październik – listopad. – 1949. – S. 3.
124. Porębski Mieczysław. Granica współczesności 1909–1925 / Mieczysław Porębski. – Warszawa : WaiF, 1989. – Wyd. 2. – 457 s.
125. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu / przekł. z jęz. oryg., oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. – Wyd. 3 popr. – Poznań – Warszawa : Pallotinum, 1982. – 1439 s.

**Титко М. М. Ранняя концепція мистецтва Юрія Новосільського (1948–1949).** Автор у статті представляє ранню концепцію мистецтва Юрія Новосільського (1948–1949). Це була атеїстична, незріла, несамостійна, сенсуалістична, антиестетична, редукціоністська, реалістична, фотографічна, емпірична, антилітературна, залежна від інших авторів концепція. Молодий Ю. Новосільський (1949) у публікаціях використовував елементи комуністичної новомови. Пропонував комуністам замість соцреалізму використовувати сучасне мистецтво для комуністичної пропаганди. Ю. Новосільський володів поверховими знаннями про давньоруське мистецтво.

**Ключові слова:** Юрій Новосільський, історія культури, історія мистецтва, історія мистецьких доктрин, мистецтво, погляди на мистецтво, теорія мистецтва, філософія мистецтва, сучасне мистецтво, Польща, період комунізму.

**Тыtko М. М. Ранняя концепция искусства Юрия Новосельского (1948–1949).** Автор в статье представляет раннюю концепцию искусства Юрия Новосельского (1948–1949). Это была атеистическая, незрелая, несамостоятельная, сенсуалистическая, антиэстетическая, редукционистская, реалистичная, фотографическая, эмпирическая, антилитературная, зависимая от других авторов концепция. Молодой Ю. Новосельский (1949) в публикациях использовал элементы коммунистического новоязыка. Предлагал коммунистам вместо соцреализма использовать современное искусство для коммунистической пропаганды. Ю. Новосельский владел поверхностными знаниями о древнерусском искусстве.

**Ключевые слова:** Юрий Новосельский, история культуры, история искусства, история художественных доктрин, искусство, взгляды на искусство, теория искусства, философия искусства, современное искусство, Польша, период коммунизма.



**Tytko M. M. Jerzy Nowosielski's Early Conception of Art (1948–1949).** The author in his article shows Jerzy Nowosielski's early conception (idea) of art (1948–1949). This conception (idea) was atheistic, immature and dependent, sensual, anti-aesthetical, reductionistic, realistic, photographic, empirical, anti-literary. His conception (idea) was dependent on other authors. Young J. Nowosielski (1949) used elements of the communist 'newspeak' in his articles. He suggested that the communists had to use modern art for communist propaganda purposes instead of using the socialist realism. He had a superficial opinion on the Old Russian art.

**Key words:** Jerzy Nowosielski, history of culture, history of art, history of artistic doctrines, art, opinions on art, theory of art, philosophy of art, modern art, Poland, period of communism.

УДК 94(477.82) 1919/1922:061.2(=162.1)

Сергій Гладишук – аспірант Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

## **Діяльність польського товариства «Кресова сторожа» на Західній Волині у 1919–1922 рр.**

У статті висвітлено особливості формування і діяльності польського товариства «Кресова сторожа» на Західній Волині у 1919–1922 рр. Установлено, що ця організація Другої Речі Посполитої впродовж досліджуваного періоду проводила федералістську політику співпраці з українцями. Під час реалізації своїх намірів вона зіткнулася з опором державної адміністрації, яка складалася з місцевого польського землевласницького елементу й обстоювала приватні цілі, сприяючи перемозі інкорпораційної програми національних демократів. Товариство «Кресова сторожа» не змогло отримати підтримку місцевого українського населення і після програвих виборів 1922 р. поступово розпочало процес самоліквідації.

**Ключові слова:** «Кресова сторожа», Західна Волинь, федералістична концепція, інкорпораційна програма, плебісцит.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** На сьогоднішньому етапі розвитку польсько-українських відносин важливою проблемою є історичне переосмислення минулого обох народів. Сучасна історіографія, аналізуючи міжвоєнний і воєнний періоди на західноукраїнських теренах, основну увагу акцентує на протистояннях, військових зіткненнях, часом навіть обопільних етнічних чистках, створюючи тим самим лакуну в дослідженні способів нормалізації національних відносин і співпраці в межах регіону. Означена проблема зумовлює потребу аналізу шляхів польсько-української співпраці та спроб порозуміння впродовж окресленого хронологічного відтинку. Дослідження діяльності польського товариства «Кресова сторожа» на теренах Західної Волині у 1919–1922 рр. – один із прикладів, хоча й не до кінця реалізованих, налагодження співробітництва представників різних етнічних груп у багатонаціональній польській державі.

**Аналіз досліджень цієї проблеми.** Окремі аспекти суспільно-політичного становища Західної Волині та діяльності польського товариства «Кресова сторожа» на теренах регіону в 1919–1922 рр. висвітлено в дослідженнях польських науковців. Однак основну увагу вчених сконцентровано на загальнопольському аспекті проблематики. Особливості діяльності означеної організації на теренах регіону впродовж досліджуваного хронологічного відтинку на сьогодні не досліджені у вітчизняній історіографії. Серед польських учених, які дотично вивчають цю проблематику, варто відзначити А. М. Геровську-Каллаур [1], В. Козиру [2] та Н. Желінську [3].

**Мета статті** – проаналізувати особливості діяльності польського товариства «Кресова сторожа» в Західній Волині в 1919–1922 рр. Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких завдань:

- схарактеризувати процес утвердження 1919 р. тимчасової польської державної адміністрації на Західній Волині;
- дослідити особливості становлення суспільно-політичних організацій Другої Речі Посполитої у 1919–1922 рр. на прикладі товариства «Кресова сторожа»;
- визначити основні наслідки діяльності товариства «Кресова сторожа» для населення Західної Волині.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Наприкінці 1918 р. східними теренами новоутвореної Другої Речі Посполитої були Люблінщина та Білостоцький округ. Однак, у зв'язку з військовими діями, на початку 1919 р. до складу Польщі почали