

Nie po raz pierwszy artysta i jego sztuka zostały poddane upolitycznieniu, jednak okres tzw. socrealizmu do dziś rozpatrywany jest przez pryzmat zjawisk społecznych, politycznych, a nawet psychologicznych. Gdy spojrzymy na sztukę realizmu socjalistycznego z punktu widzenia jedynie estetyki i historii sztuki, zyska zupełnie nowy kształt, przyobleczony wprawdzie w znaną już klasycyzującą lub historyzującą szatę, ale na nowo skrojoną, zaskakującą interesującymi, często nowoczesnymi rozwiązaniami.

Socrealizm – fakty i mity

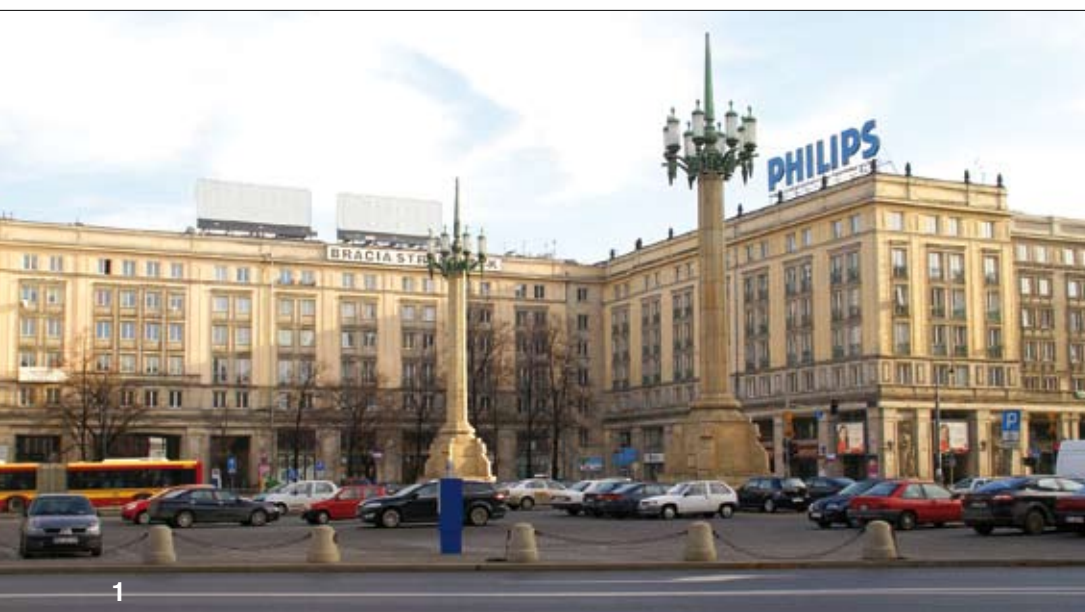
KATARZYNA LIWAK-RYBAK

Realizm socjalistyczny należy do tych zjawisk kultury i sztuki, wokół których narosło wiele nieporozumień i nieścisłości. Zdecydowanie okres ten wiąże się z negatywnymi skojarzeniami o charakterze społeczno-politycznym, co z pewnością pociąga za sobą konsekwencje w postaci niezrozumienia, spłylenia i zdeformowania wizerunku sztuki tamtego okresu.

wiące jej *decorum* i przemawiające do ludu sugestywną symboliką. Na ten okres przypada rozkwit dekoracji monumentalnej – sgraffita, mozaiki i malarstwa ściennego, którego renesans nastąpił już w dwudziestoleciu międzywojennym, o czym pisze Iwona Luba w tekście *Malarstwo monumentalne II Rzeczypospolitej* („Biuletyn Historii Sztuki”, nr 3-4, 2008). Wielu badaczy tego zjawiska, zarówno historyków, jak i historyków sztuki, podkreśla propagandowy charakter nowej, powojennej sztuki, jej uwikłanie w sprawy polityczne i swoiste zniewolenie. Z pewnością wszystkie te zarzuty są słuszne, jednak czy tego rodzaju sztuka była zjawiskiem zupełnie nowym, typowym jedynie dla krajów „za żelazną kurtyną”?

W literaturze przedmiotu pisze się o tym problemie w sposób specyficzny – nieco górnolotny, subiektywny i niepełny. Z perspektywy ponad pięćdziesięciu lat realizm socjalistyczny stanowi wciąż temat nieoswojony, do którego tworzy się taką samą nowomowę, jak w latach pięćdziesiątych XX stulecia tworzono ją wobec ówczesnych zjawisk politycznych,

społecznych i kulturowych. Problem socrealizmu budzi wciąż negatywne emocje, choć nie był pierwszym stylem w dziejach sztuki, który stworzono pod dyktando władzy. Badacz tego okresu powinien postawić pytanie: dlaczego historia sztuki nie wyrzuciła na rubieżę swych zainteresowań baroku klasycyzującego króla słońce Ludwika XIV, empiru epoki napoleońskiej czy neoklasycyzmu Hitlera? W opracowaniach wymienionych przykładów nie czuć tej charakterystycznej nuty sarkazmu czy potępienia, która nieodłącznie towarzyszy opisom sztuki z okresu 1949-1956. O socrealizmie, poza nielicznymi wyjątkami, czytamy zwykle tak: „*Reżim zainteresował się plastyką w grudniu 1947 r., gdy na III zjeździe ZZPAP Sokorski doradził przyjęcie przez artystów polskich warsztatu socrealistycznego, a zasadniczy przełom nastąpił*



1

Tymczasem mimo pejoratywnych skojarzeń sztuka tamtej „epoki” wniosła wiele ciekawych, niekiedy bardzo nowoczesnych rozwiązań. Oprócz nowatorstwa w pewnych dziedzinach stanowiła także kontynuację myśli przedwojennej, co w świetle obecnych badań wydaje się „niewygodną prawdą”. Bez gruntu bowiem stworzonego przed wybuchem drugiej wojny światowej sztuka realizmu socjalistycznego miałaby znacznie mniejsze szanse zaistnienia.

Socrealizm stanowił moment największego rozwoju architektury, jaki dotychczas obserwowano w dziejach stolicy. Niewątpliwie fakt ten wiązał się z koniecznością odbudowy zniszczonej Warszawy i towarzyszącą mu propagandą o charakterze politycznym. Wraz z rozwojem myśli architektonicznej kwitły sztuki plastyczne stano-

4 | SPOTKANIA Z ZABYTKAMI nr 5 • 2009



1. Zabudowa Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej w Warszawie, arch. Józef Sigalin, realizacja 1950-1953
2. Historyzujący detal architektoniczny, Warszawa, Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa, 1952 r.
3. Półplastyczna rzeźba „Hutnik”, Warszawa, Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa, 1952 r.
4. Płaskorzeźba Tadeusza Łodzian „Budowa MDM”, Warszawa, Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa, 1952 r.



na naradzie w Nieborowie [...]. Pomimo protestów między innymi Eibischa, Jaremy i Kantora kolejna narada partyjnych plastyków-karierowiczów i IV zjazd ZZPAP przypieczętowały zwrot. Na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie w maju 1950 r. z 2 tys. nadesłanych prac wybrano 628, niemal wyłącznie «sorealistycznych». Czołowym producentem takich «dzieł» był Juliusz Krajewski” (W. Roszkowski, *Najnowsza historia Polski 1945-1980*, Warszawa 2003, ss.183-184). Wielką szkodę dla badań nad zjawiskiem socrealizmu stanowią tego typu klasyfikacje i wskazywanie czytelnikowi (odbiorcy) za pomocą pejoratywnych sformułowań sposobu oceny. Na zjeździe w Nieborowie do koncepcji sztuki w służbie narodu i państwa przychyłali się nie tylko karierowicze, ale także wybitni artyści przedwojenni, jak np. Xawery Dunikowski. Opowiedział się on za nową koncepcją i rychło stał się czołowym artystą tego okresu (w 1949 r., jako jeden z pierwszych, otrzymał Order Budowniczego Polski Ludowej – najwyższe odznaczenie w państwie; wśród siedmiu pozostałych wyróżnionych nowym orderem osób byli m.in. generał Karol Świerczewski, górnik Wincenty Pstrowski i murarz Michał Krajewski). Uważał, że: „Socjalizm w każdej dziedzinie przejawia troskę o człowieka. Nazywa się to humanizmem socjalistycznym” (*Galeria sztuki XX wieku, 1945-1955*, przewodnik MNW, Warszawa 2007, s. 51). Z czasem stanowisko Xawerego Dunikowskiego uległo zmianie, kiedy okazało się, że artysta i odbiorca (w tym wypadku państwo) oczekują innej wizji sztuki,

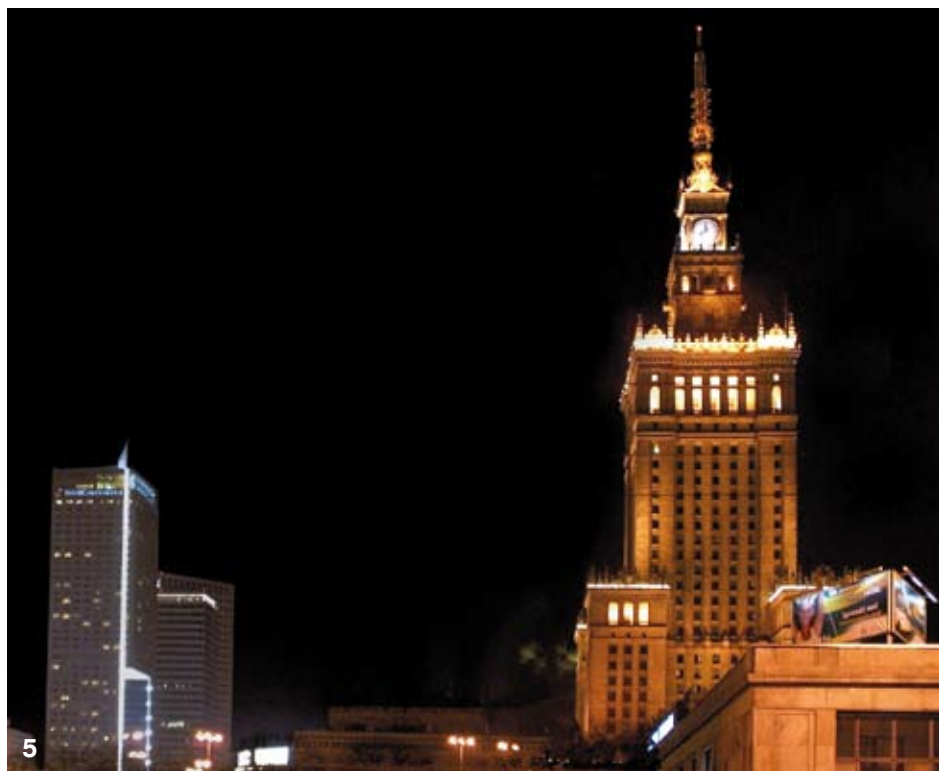
a zakres ingerencji w materię plastyczną nie odpowiadał rzeźbiarzowi. Jednak tego typu konflikty w ciągu wieków nie były obce historii sztuki.

Podstawę niniejszych rozważań stanowią definicje zjawiska, które określono jako „socrealizm” (realizm socjalistyczny). Opinie badaczy często znacznie różnią się w zakresie terminologii oraz chronologii. Przytoczę tu tylko dwa przykłady, by scharakteryzować problem. Podstawową i chyba najbliższą prawdzie definicję omawianego zjawiska podaje *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Według tego źródła realizm socjalistyczny stanowił element ideologii stalinowskiej, realizowanej w literaturze i sztuce. „W myśl założeń miał być nowym stylem, przeciwstawnym współczesnym dokonaniom awangardy artystycznej, uznanej za formę schyłkową. Jako doktryna obowiązująca w sztuce radzieckiej proklamowany przez M. Gorkiego w 1934 r. na Zjeździe Pisarzy w Moskwie. Naczelnymi zasadami r.s. były zasady partyjności i ideowości (typowości). Pierwsza z nich dotyczyła takiego obrazowania świata przedstawionego w dziele sztuki, by było zgodne z aktualną linią partii i służyło upowszechnieniu jej założeń. Natomiast ideowość stawiała przed artystą zadanie ukazania świata nie takim, jakim jest, ale jakim być powinien. Uzupełnieniem tych zasad był postulat ludowości, narodowości (socjalistyczne w treści, narodowe w formie). Był wewnętrznie sprzeczny i niekonsekwentny. Wykorzystywano motywy XIX-wieczne. W ikonografii specyficzna tematyka (portrety przywódców, wspólna

praca, życie rodzinne). W architekturze przeskalowanie zespołów miejskich i pojedynczych budynków oraz stosowanie dowolnie interpretowanych form historycznego detalu. W Polsce: Nowa Huta, MDM, Pałac Kultury i Nauki” (Słownik terminologiczny sztuk pięknych, autor hasła: Waldemar Baraniewski, Warszawa 1997, ss. 343-344).

Zupełnie inną definicję proponuje *Dictionary of art terms* (Londyn 2003, s. 202). W hasle „sots art” (*Socialism Realist*) czytamy, że socrealizm – to postsowiecka sztuka, zawierająca wpływy takich ruchów, jak popart lub dada. Według autora hasła sztuka ta wyrażała rosyjską fascynację kapitalistyczną kulturą amerykańską.

Z pojęciem socrealizmu, jak wynika choćby z powyższych definicji, związanych jest wiele nieporozumień



o charakterze społecznym i merytorycznym. Do najczęstszych błędów należy utożsamianie socjalizmu z komunizmem, co być może wynika z terminologii stosowanej w publikacjach anglojęzycznych (w języku angielskim termin *social art* wiąże się ze sztuką o wymowie społecznej, dlatego często używany jest termin *comunist art*). Określeń tych używa się wymiennie także w publikacjach popularnych, które wpływają na świadomość i sposób postrzegania problemu przez społeczeństwo. W Polsce istniał tylko socjalizm, który w słownikach jest definiowany jako forma zmierzająca w stronę komunizmu, jednak nie jednoznaczna z nim (Julia Didier, *Słownik filozofii*, Warszawa 1992).

Kolejny problem stanowi datowanie zjawiska socrealizmu. Tak o nim pisze Andrzej K. Olszewski: „*Drugi mit związany z socrealizmem jest dużo groźniejszy. Nazwałbym go mitem wyłącznego stylu dla całego PRL-u, to zaś prowadzi do fałszerstwa historii. Tak nie-*

stety sądzi niemała część społeczeństwa” (Między MDM a Minneapolis. O kilku mitach socrealizmu, [w:] materiały sesji „Rzeźba w architekturze”, Warszawa 2008, s. 48). Rzeczywiście, w powszechnej opinii socrealizm trwał do 1989 r. Zjawisko to zamyka się jednak w przedziale zaledwie kilku lat – pomiędzy 1949 a 1956 r. Niektórzy historycy wysuwają hipotezę, że okres ten zakończył się wraz ze śmiercią Stalina (1953).

Podstawowym zarzutem wobec sztuki realizmu socjalistycznego był jej propagandowy charakter – skupienie się na treści, a zarzucenie poszukiwań nowych rozwiązań formalnych tak znamienych dla XX stulecia. Genezy tej postawy można szukać w sztuce XIX w., która obfitowała w postacię żniwiarzy, zbierających kłosa, chłopów, robotników itp. Takie tematy były wynikiem rewolucji przemysłowej i występowały niezależnie od ustrojów totalitarnych, np. we Francji czy Belgii. Poza tym ikonografia społecznie zaangażowana wiąże się z sytuacją polskiej sztuki jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej. Waldemar Baraniewski w referacie pt. *Wobec realizmu socjalistycznego*, wygłoszonym na sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 1984 r. (*Sztuka polska po 1945 r.*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984, Warszawa 1987, ss. 173-187) podkreśla, że Polacy po raz pierwszy zetknęli się ze sztuką socrealistyczną jeszcze przed drugą wojną światową w 1933 r., kiedy w marcu otwarto wystawę (w salonie Instytutu Propagandy Sztuki) „Wystawa sztuki sowieckiej ZSRR”. Bez wątplenia była ona gestem politycznym, co nie zmienia faktu, że przyszło ją zobaczyć 20 tysięcy osób (co

jest porównywalne z londyńską wystawą surrealizmu w 1936 r.). Zastanawiano się, jakie przesłanki zadcycydowały o takiej popularności wystawy – pomijając oczywiście fakt, że traktowano ją, jak egzotyczną osobliwość. Jednak w licznych w tym czasie omówieniach i recenzjach dużo miejsca poświęcono ówczesnej kondycji sztuki polskiej. Propozycja socrealizmu zdawała się wówczas odpowiadać na nurtujące całe środowisko artystyczne pytania o miejsce twórcy i ideowość sztuki. Ciekawą postawę wobec sztuki radzieckiej zajął wówczas Władysław Skoczylas (organizator wystawy ze strony polskiej): „*Artyści są tam zrzeszeni w olbrzymi związki zawodowy, w niektórych ośrodkach mieszkają we wspólnych domach i stale pracują na zamówienie dla państwa, fabryk, kooperatyw i klubów. Pracownie i materiały do pracy są im przydzielane na podstawie przedłożonego zapotrzebowania; często organizowani w grupy artyści są wysyłani do pewnych ośrodków przemysłowych, gdzie*

pracują na zadany temat. Poza temi zamówieniami publicznymi podobno mogą pracować i dla siebie, ale konsument prywatny prawie nie istnieje” (W. Baraniewski, op. cit., s. 175). Z powyższych cytatów wynika, że polscy artyści zwrócili uwagę na socrealizm nie ze względów politycznych, lecz ideologicznych, związanych z kondycją artysty i sztuki polskiej doby lat trzydziestych.

Zagadnienie, które często jest poruszane na łamach publikacji poświęconych socrealizmowi – to „zniewolenie artysty”. Według niektórych badaczy tylko twórcy najniższej rangi, którym zależało bardziej na zrobieniu kariery niż na działaniu artystycznym, przystali na koncepcję sztuki w służbie państwa i narodu (gdyż takie hasła wówczas głoszone). W świetle badań prowadzonych w kontekście poszczególnych artystów pojawiają się informacje, które dają zupełnie inny obraz ówczesnej sytuacji. Najistotniejsze i zupełnie podstawowe wydaje się tu pytanie o wolność artystyczną – czy takie pojęcie w ogóle istnieje, a jeśli tak, to w jakim zakresie? Z perspektywy czasu i licznych badań, prowadzonych zarówno w zakresie estetyki, jak i historii sztuki, wynika, że wolność artysty była zjawiskiem raczej pozornym niż rzeczywistym. Wielu artystów tworzących w okresie socrealizmu nie tylko należało do grupy znakomicie wykształconego pokolenia dwudziestolecia międzywojennego, ale także dobrowolnie zgodziło się na nowy wizerunek sztuki i miejsce artysty w nowej rzeczywistości, nie widząc początkowo w tej koncepcji nic niestosownego (podobna idea była bardzo ceniona w sztuce tworzonej pod zaborami). Jak się później okazało, historia surowo rozliczyła ich z tej działalności.

Klasycyzm i historyzm stanowią podstawę myśli architektonicznej omawianego okresu, będąc jednocześnie kontynuacją drogi przedwojennej. Andrzej K. Olszewski (*Architektura polska w latach 1944-1960*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, Wrocław 1992) wskazuje na zróżnicowanie prądów artystycznych (architektonicznych) już w okresie przedwojennym. Wówczas z jednej strony wykorzystywano formy historyzujące, jako odwołujące się do tradycji polskiej, z drugiej podążano w stronę „nowoczesności”, koncepcji Le Corbusiera (awangarda, która przejawiała się głównie w społecznym budownictwie mieszkaniowym). Ten dualizm poszukiwań zaznaczył się także w architekturze powojennej. Niewątpliwie w zakresie prac architektonicznych przodowała wówczas Warszawa. Mocno zniszczona w wyniku działań wojennych stolica Polski wymagała szybkiej odbudowy, stanowiła także niemal symbol prężnie podnoszącego się ze zgliszcz państwa polskiego. Stąd najwięcej nowych realizacji odnotowano na jej terenie. Pierwszy okres odbudowy i rozbudowy przypadł na lata 1945-1949. W tym czasie powstała wielka inwestycja, jaką była budowa trasy W-Z (zaprojektowanej przez zespół Stanisława Jankowskiego, Jana Knothego, Józefa Sigalina i Zygmunta Stępińskiego). Architekturę lat 1945-1949 powstającą poza problematyką zabytkową można określić jako swobodne kontynuowanie form sprzed 1939 r. Z jednej strony powtórzenie form historycznych (nawiązanie więc do procesu sprzed 1914 r. – poszukiwania stylu narodowego), z drugiej koncepcje



5. Pałac Kultury i Nauki – najbardziej charakterystyczny przykład socrealizmu, arch. Lew Rudniew, realizacja 1952-1955

6. Plaskorzeźba Jana Szczepkowskiego w elewacji Ministerstwa Energetyki (dobudowa do Banku Gospodarstwa Krajowego w Warszawie), 1955-1956

(zdjęcia: Katarzyna Liwak-Rybak)

awangardy. Zasadniczy zwrot w architekturze nastąpił w 1949 r., kiedy na odbytej w Warszawie w dniach 20-21 czerwca Krajowej Partyjnej Naradzie Architektów proklamowano jako obowiązujący styl realizmu socjalistycznego. Architektura miała być socjalistyczna w treści, a realistyczna w formie. Socjalistyczne treści były dość niesprecyzowane, zaś formy odwoływały się do historii: renesansu, baroku, klasycyzmu, a nawet rokoka. Jak zauważa A. K. Olszewski, pomimo anomalii socrealizm wniósł też pewne elementy pozytywne, np. przestrzenność niektórych założeń, staranne wykonanie budowli, traktowanie miasta jako jednolitego, żywego organizmu, a nie pojedynczych, rozrzuconych modułów, znalezienie właściwych form dla architektury wsi i małych miast, zachowanie wartości regionalnych, np. schronisko na Polanie Chochołowskiej (proj. Anna Górską).

O czasach PRL-u pisze się dużo i powierzchownie. Półki księgarń zapełniają coraz to nowsze encyklopedie lub opracowania, które mają na celu wywołanie uśmiechu, a nie refleksji dotyczących tamtego okresu. Być może takie właśnie podejście powoduje pomyłki, utożsamianie socrealizmu z całym okresem PRL-u i przekłamanie historii. Myślę, że upłynęło wystarczająco dużo czasu, by odrzucić stereotypy i zająć się tym okresem w sztuce, stosując cały warsztat metodologiczny znany historykom sztuki. Pierwsze głosy w tej sprawie już się pojawiły we wspomnianym wyżej referacie Waldemara Baraniewskiego czy najnowszym artykule Andrzeja K. Olszewskiego: „Pragnę [...] zwrócić uwagę na pewne błędne – według mnie – widzenie socrealizmu, szczególnie w szerszym odbiorze społecznym, tworzenie mitów niezgodnych z rzeczywistymi faktami. Są one wynikiem, jak i sam socrealizm widzenia i osądzania zjawisk wyłącznie w kryteriach politycznych” (A. K. Olszewski, *Między MDM a Minneapolis...*, op. cit., s. 45). Oby było ich coraz więcej.

Katarzyna Liwak-Rybak