

Poklewski, Józef

Sztuka w służbie propagandy stalinowskiej

Czasy Nowożytne 6, 249-258

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Józef Poklewski
(Toruń)

Sztuka w służbie propagandy stalinowskiej

Powszechnie wiadomo, że każda władza nie zależnie od czasu miejsca i charakteru dąży do podporządkowania sobie kultury, czyniąc z niej element własnej propagandy. Wiodącą rolę w tej akcji przeznaczając sztuce¹.

Państwo totalitarne, a takim od początku był Kraj Rad, tworzyło na swój użytek własną kulturę artystyczną, której nadrzędnym celem i zadaniem była apologia przywódców i gloryfikacja osiągnięć państwa, zapewniającego szczęście i dobrobyt wszystkim ludziom pracy, kierowanego przez partię bolszewików i jej genialnego wodza. Sztuka jako znaczący składnik kultury, poprzez monopolizację wszystkich dziedzin życia, w tym i artystycznego, stała się znaczącym orężem w walce ideologicznej. Dzięki centralnemu, wszechogarniającemu aparatowi zarządzania i kontroli sztuka odegrała istotną rolę w legitymacji i utrwalaniu władzy. Wybierając zaś z wielu ówczesnie istniejących tendencji artystycznych najlepiej odpowiadającą programowym założeniom władzy – najchętniej najbardziej konserwatywną² – i ogłaszając ją za oficjalnie jako jedyną, ogólnie obowiązującą, tworzyło się pole walki z wszystkimi innymi przejawami wypowiedzi odmawiając im wszystkich wartości artystycznych, zarzucając jednocześnie reakcjonizm, wrogość ideałom, narodowi, klasie, państwu, partii, ludzkości i postępowi społecznemu.

Sztukę jako sprawny oręż w walce partii o władzę w państwie wyraźnie docenił Włodzimierz Lenin. Nie przypadkiem bowiem pierwszym podpisanym przez niego dekretem odnoszącym się do spraw sztuki było opublikowanie 14 kwietnia 1918 roku postanowienie Rady Komisarzy Ludowych „O usunięciu pomników wzniesionych ku czci carów i ich sług i opracowaniu projektów pomników rosyjskiej Rewolucji Socjalistycznej”. Dekret ten odnotowany został w oficjalnie historii sztuki radzieckiej jako „leninowski plan monumentalnej propagandy”³. Lenin dobrze też rozumiał, że rolę społeczno propagandową najlepiej

¹ Por. A. Turowski, *Polska ideaza*, w: *Sztuka polska po 1945 roku, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa listopad 1984, Warszawa 1987, s. 31–33.

² I. Gołomszok, *Totalitarne iskusstwo*, Moskwa 1994, s. 10.

³ *Ibid.*, s. 42.

może spełnić przemawiająca językiem zrozumiałym dla mas sztuka realistyczna. Już w grudniu 1918 r. żąda od Narkomprosa – Ludowego Komisarza Oświaty Anatola Łunczarskiego zakazu publikacji futurystycznych na łamach gazety „Isskustwo Komuny”. Zakaz wodza rewolucji był na tyle skuteczny, że inkryminowane przez niego artykuły natychmiast znikły z łamów czasopism, które zresztą zamknięto po czterech miesiącach⁴. Sam Łunczarski uważał, że „Sztuka jako dziedzina ideologii jest bardzo istotnym orężem agitacyjnym i stąd naturalnie rodzi się potrzeba ochrony rewolucji przed ciosami tego oręża”. W dalszych wywodach stwierdził, że „Rewolucjoniści prawdziwi nigdy nie ukrywali, że po opanowaniu władzy nie pozostawią swym wrogom wolności działania”⁵. Zdanie powyższe wyjątkowo zgodnie współbrzmi z pełną zaiste radzieckiego humanizmu socjalistycznego wielokrotnie cytowaną wypowiedzią Maksyma Gorkiego: „jeżeli wróg nie poddaje się – trzeba go zniszczyć”.

Stworzone odgórnie, istniejące już wcześniej, ściśle podporządkowanie spraw artystycznych władzy politycznej w Kraju Rad, zdecydowanie nasiliło się w czasach dyktatury stalinowskiej. Za oficjalną sztukę spełniającą najlepiej rolę propagandową został uznany przez Stalina realizm socjalistyczny. W przemówieniu wygłoszonym w 1925 r. do studentów Komunistycznego Uniwersytetu Pracujących Wschodu Stalin zarysował definicję nowej sztuki, zaś zasady tego kierunku sprecyzowali dopiero w 1934 r. na kongresie Związku Pisarzy Radzieckich Andrzej Zdanow i Maksym Gorki⁶. Dzięki sprawności podporządkowanego sobie aparatu ucisku wódz – nauczyciel, a później także chorąży pokoju i czołowy językoznawca sprowadził sztukę do roli agitacyjno-propagandowo-apologetycznej. Realizm socjalistyczny wymagał od twórcy tendencyjności: sztuka miała być obrazem rzeczywistości zinterpretowanej i ocenionej. Kryteria zarówno interpretacji jak i oceny ustalała pod dyktando Stalina partia. Wszelkie przejawy odstępstwa od tej doktryny były zdecydowanie zwalczane, nawet przy pomocy służb specjalnych. Przekonuje najlepiej o tym podziękowanie przewodniczącego Związku Artystów Radzieckich – Aleksandra Gierasimowa skierowane w 1938 r. do organów NKWD: „Wrogowie ludu, trockistowsko-bucharinowskie wyskrobki agencji faszyzmu, działający na froncie plastyki, starający się zahamować rozwój radzieckiej sztuki zostali zdemaskowani i obezwładnieni przez nasz radziecki wywiad pod dowództwem Komisarza Ludowego towarzysza Jeżowa. Uzdrowiło to atmosferę twórczą i otworzyło drogę dalszemu przyływowi twórczego entuzjazmu masy plastyków”⁷. Przypomnieć należy, że następcą Jeżowa – Ławrentij Beria uznawał także kulturę i

⁴ Ibid.

⁵ A. Łunczarski, *Sztuka i rewolucja*, w: *Pisma wybrane*, Warszawa 1964, t. 1, s. 287–288.

⁶ B. M. Nikiforow, *Kurzer abriß der Geschichte der sovietischen Malerei von 1917 bis 1945*, Dresden 1955, s. 24–69; I. Gołomszok, op. cit., s. 86.

⁷ Cyt. za: A. Roman, *Paranoja – zapis choroby*, Warszawa-Paryż 1990, s. 138.

sztukę za ważny środek wychowania mas w duchu komunizmu i w duchu radzieckiego patriotyzmu i internacjonalizmu⁸.

W obowiązującej sztuce socrealizmu dominują właściwie dwa gatunki: portret i tzw. malarstwo tematyczne, tym bowiem terminem określano wszelkie sceny figuralne. „Do żelaznego repertuaru należały portrety czołowych przywódców i działaczy rewolucyjnych. Sceny zbiorowe z czasów rewolucji były już jednak malowane z ostrożności, z racji ciągłych zmian w ocenie działalności poszczególnych ich uczestników. Wątek kołchozowy pojawiał się zazwyczaj z okazji szczególnego nasilenia się trudności w rolnictwie, a więc w latach 30-tych i 50-tych. Tematyka wojenna pojawiła się na krótko ok. 1945–1950, wypierana była przez wątki narodowe apologizujące Wielkorusów. Sceny z młodzieżą pojawiają się najczęściej w latach 50-tych. Obecność poszczególnych tematów, a zatem ich ważność, uzależniona była przede wszystkim od problematyki aktualnie poruszanej na plenum partii. Nie w tematach jednak, ani w jakościach formalnych obrazów socrealistycznych leżała ich główna dla mecenasa państwowego wartość. Główny kryterium oceny w socrealizmie była tzw. ideowość, którą rozumiano jako stopień zaangażowania dzieła w walce klasowej po stronie sił postępowych⁹.

Jeżeli chodzi o kontakty sztuki polskiej ze sztuką radziecką, to pierwsze bezpośrednie zapoznanie się umożliwiła społeczeństwu polskiemu otwarta w marcu 1933 r. w warszawskim salonie IPS „Wystawa Sztuki Sowieckiej ZSRR”. Choć było to wydarzenie bardziej polityczno-propagandowe niż artystyczne, to jednak rekordowe zainteresowanie tym pokazem – ponad 20 tysięcy zwiedzających – nie mogło być traktowane wyłącznie w kategoriach egzotycznej osobliwości¹⁰. Pozbawionych najczęściej możliwości stałego zarobku artystów polskich, mimo wyraźnie czytelnego narzucania przez socrealizm samego tematu, a co gorsza formy stylistycznej wypowiedzi, fascynował zapewniający status społeczny – mecenat państwowy. Komisarz i organizator tej wystawy – znany polski grafik Władysław Skoczylas, prezentując sztukę radziecką sprowadził „problem realizmu socjalistycznego do sztuki propagandowej i w tym widział konieczność dla której operuje ona formami realistycznymi”. Dylematy twórców związane z ich sprawami bytowymi znalazły też swoje miejsce w wypowiedzi Skoczylasa: „Artyści są tam (w ZSRR) zrzeszeni w olbrzymi związek zawodowy, że 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

⁸ I. Gołomsztek, op. cit. s. 92.

⁹ W. Włodarczyk, *Socrealizm – Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paryż 1986, s. 18.

¹⁰ W. Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, s. 175.

przemysłowych, gdzie pracują na zadany temat. Poza tymi zamówieniami publicznymi podobno mogą pracować i dla siebie, ale konsument prywatny prawie nie istnieje”. Zdaniem Skoczylasa nie są to warunki satysfakcjonujące przyzwyczajonego do swobodnej twórczości artystę zachodnio-europejskiego, lecz stwierdza również, że „jeżeli weźmiemy pod uwagę i drugą stronę medalu, to znaczy fakt że konsument prywatny u nas jest prawie na wymarciu, a zamówień publicznych wcale nie ma, to i u nas los artystów, nie opierających się o jakąś posadę nauczycielską przedstawia się ponuro”, a artyście radzieckiemu „zamówienia publiczne nie pozwalają umrzeć z głodu”. Konkludując pisze: „z tych względów bez koniecznego zachwycenia się ustrojem społecznym w Sowietach, drogi rozwoju sztuki w tak odrębnych stosunkach należy śledzić z uwagą, a niewątpliwie znaleźć tam będziemy mogli wiele przykładów które z korzyścią dla naszej sztuki moglibyśmy zastosować u nas. Myślę tu przede wszystkim o zastąpieniu coraz bardziej ginącego prywatnego mecenasa przez gminy, związki, stowarzyszenia i różne instytucje społeczne¹¹.

Wybuch II wojny światowej przerwał zorganizowaną działalność artystów polskich i ograniczył do minimum ich twórczość z braku odbiorców. Obecne w społeczeństwie – potwierdzone jeszcze dobitnie 17 września 1939 r. („nożem w plecy”) – obawy przed zakusami radzieckimi w stosunku do Polski najlapi-darniej sformułował już w 1941 r. na łamach „Wiadomości Polskich” Ksawery Pruszyński: „Sowietyzacja narodu polskiego, zrobienie z niego integralnej części społeczeństwa sowieckiego, upodobnienie go strukturalnie, psychicznie, ideowo do społeczeństwa żyjącego nad Oką, Kama, Leną i Donem, oto zadanie jakie postawiła polityka sowiecka wobec narodu polskiego”¹².

Zawarte zaś jeszcze przed końcem wojny międzynarodowe układy (Teheran, Jałta) pozostawiające Polskę w sferze dominacji radzieckiej, zapowiadały jednoznacznie podporządkowanie jej wpływom doktryny stalinowskiej. Uświadamiając, choćby tylko częściowo, konsekwencje nadciągającej dominacji radzieckiej, społeczeństwo polskie z pewną nadzieją na inną przyszłość odbierało zbliżającą się klęskę hitlerowskich Niemiec, naiwnie licząc na zmianę strefy wpływów. Mimo klęski Powstania Warszawskiego nastąpiła zdecydowana konsolidacja sił do odbudowy nie tylko gospodarczych zniszczeń, lecz także i sferze kultury. Pierwszym próbom rekonstrukcji polskiego życia artystycznego towarzyszyły żywotnie interesujące twórców, a nie rozwiązane problemy odnoszące się do miejsca sztuki w nowym ustroju społecznym, jak też jej udziału w kształtowaniu nowej kultury. Większość artystów wiązała też z nowym ustrojem nadzieję na stworzenie takiego modelu organizacyjnego, który zapewniłby nie tylko możliwość swobodnego rozwoju sztuki, ale także zagwa-

¹¹ W. Skoczylas, *Sztuka sowiecka w Warszawie (z powodu wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki)*, w: „Sztuki piękne”, R. 9:1933, s. 165–172.

¹² Cyt. za: S. Kossowska, *Ksawery, w: Przyjaciele i znajomi*, Toruń 1998, s. 75.

rantowałyby materialny byt i należny prestiż twórcom w życiu społecznym. Istniały także, potwierdzone nota bene radzieckimi doświadczeniami wielu artystów, uzasadnione obawy przed nadmierną ingerencją władz w sprawy samej twórczości, głównie zaś przed ograniczającą swobodę poszukiwań i wypowiedzi „opieką” sprowadzającą w konsekwencji sztukę li tylko do roli propagandowej.¹³ Ograniczony zaś do roli agitatora twórca nie byłby „podmiotem kultury, a przedmiotem sterowania ideologicznego, co znaczyłoby, że jego rola społeczna jako artysty miała ulec degradacji”¹⁴.

Tworząc nowe zręby państwo dążyło do sterowania i kontrolowania wszystkimi dziedzinami życia. Sprawy kultury i sztuki w swym władaniu miał specjalny resort. W myśl dekretu do zadań tego resortu należały: „piecza na twórczością oraz sztuką odtwórczą w dziedzinie literatury, teatru, muzyki, choreografii, sztuk plastycznych i zdobniczych, fotografii, cyrku, krzewienie kultury i sztuki w kraju, propaganda polskiej kultury i sztuki za granicą, piecza nad muzeami i ich zakładanie, oraz ochrona zabytków, szkolnictwo artystyczne”. Dekret ten precyzował także zadania Departamentu Plastyki: 1. Formy zbliżenia sztuk plastycznych do szerokich mas odbiorców (zakup dzieł sztuki dla instytucji publicznych, tablice pamiątkowe, pomniki, wystawy sztuk pięknych – kampania propagandy sztuk plastycznych w prasie, odczytu, wieczory dyskusyjne itp.) 2. Opieka nad artystami plastykami... a przede wszystkim na zawodowym Związkiem Polskich Artystów Plastyków (ułatwienia zdobycia lokali na warsztaty pracy, pracownie, mieszkania, ułatwienia w zakupie materiałów i narzędzi pracy, ułatwienia przy przesiedleniach, poszukiwaniach pracy itp.) 3. Współpraca z ośrodkami w terenie województwa w zakresie podnoszenia poziomu estetycznego wyglądu miast, wsi, osiedli. 4. Opieka nad poziomem estetycznym dekoracji prowizorycznych w związku z propagandą (uroczystości, obchody, demonstracje), z reklamą handlową (plakaty, ogłoszenia, reklamy w kinach, okna sklepowe itd.). 5. Opieka nad poziomem estetycznym produkcji przemysłowej, rzemieślniczej, i rękodzielniczej. 6. Opieka nad sztuką ludową i współpraca z konserwatorem województwa”¹⁵.

Zjawiskiem charakterystycznym dla polskiej plastyki lat 1945–1949 było dążenie do kontynuowania przerwanych przez wojnę wątków twórczych. Dała się też zauważyć chęć do odradzania się ukształtowanych w okresie międzywojennym, a odpowiadających poszczególnym orientacjom powiązań środowiskowych. Przypomnieć należy, że do najważniejszych orientacji należały: nawiązująca zarówno do XIX-wiecznego realizmu jak i do sztuki Młodej Polski grupa tradycjonalistów, byli wyznawcy postimpresjonistycznego koloryzmu z

¹³ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 9.

¹⁴ A. Turowski, op. cit., s. 32.

¹⁵ Dekret o działalności i organizacji Resortu Kultury i Sztuki, Dziennik Urzędowy Ministerstwa Kultury, 1949, nr 1, poz. 2.

pod znaku Komitetu Paryskiego, a także i związani od przed wojny z lewicą demokratyczną, czy nawet wręcz komunizujący twórcy awangardowi. Mimo wyraźnego popierania twórców, którzy wykazywali się zaangażowaniem politycznym, w pierwszym okresie mogły współistnieć jeszcze różne tendencje artystyczne, chociaż coraz to wyraźniej w oficjalnych opiniach pojawiały się akcenty wyraźnie potępiające formalizm jako element wyraźnie konserwatywny i obcy sztuce kraju budującego nowy ustrój.¹⁶ Wzorem dla polskich twórców miała stać się sztuka radziecka, choć decydenci zdawali sobie w pełni z tego sprawę, że artyści polscy w stosunku do „aktywistów proletariatu” są nie tylko zapóźnieni, lecz co ważniejsze ubożsi od nich o instynkt walki klasowej. Aby nadrobić te „zapóźnienia” PPR dążyło do przejęcia kontroli nad sztuką narzucając twórcom sposób wypowiedzi artystycznej. Obowiązywała jedynie sztuka ilustracyjno-propagandowa, optymistyczna, gdy sławiła zdobycze nowego ustroju. Jednakże stwierdzić trzeba, że mimo oficjalnych sugestii i zaleceń dzieła polskiego socrealizmu porównywane z wzorcami radzieckimi, mimo wyraźnego patosu nie zawierały odgórnie zaprogramowanego optymizmu. Wynikało to być może z faktu, że spora część twórców przyjęła postawę konformistyczno-cyniczną. Świadczyć może o tym zdanie cieszącego się wielką popularnością i uznaniem rysownika satyryka Jerzego Zaruby, który jakby chcąc się wytłumaczyć ze swej postawy, w kółku osób, jak wspomina Szymon Kobiliński, zaufanych, mawiał: „cóż satyryk jest jak zdun, raz stawia piec u księdza proboszcza, raz w burdelu”.¹⁷ Podobną chyba postawę reprezentowali autorzy pełnych kłamliwej demagogii, budzących odrazę i odruch protestu u normalnych ludzi, inspirowanych przez władzę takich plakatów jak: „AK zapluty karzeł reakcji”, czy „Uciekli magnaci, naród się bogaci”. Jak odnotował Tadeusz Chrzanowski „Jeden z twórców (?) tych paskudztw miał później powiedzieć, że robić takie plakaty musiał, bo mu za to płacili, ale starał się je robić jak najbrzydziej”¹⁸.

Trudno jednakże zaprzeczyć temu, że artyści plastycy, podobnie zresztą jak intelektualiści – pisarze, ludzie nauki dali się bardzo łatwo uwieść i zniewolić stalinizmowi. Najprostszym wytłumaczeniem takiej postawy zdaje się być chęć znalezienia się „na świeczniku” z jednej strony, z drugiej zaś obawa przed nasilającym się terrorem i donosicielstwem, które w czasach stalinowskich mogły spowodować nawet tragiczne konsekwencje życiowe. Nikt jednak nie kazał aż tak bardzo podlizywać się władzy i sam stawiać się w szeregu utrwalaczy reżimu. Czynili to twórcy na własny prywatny rachunek. Wymownym i odrazającym w swym wyrazie przykładem serwilizmu są słowa Jerzego Andrzejewskiego: „dzisiaj powiedziałbym politykom raczej tak: nie bądźcie dla inteligenc-

¹⁶ W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, Warszawa 1950, s. 144–146.

¹⁷ Cyt. za: A. Roman, op. cit., s. 141.

¹⁸ T. Chrzanowski, *Sztuka polska od I do III Rzeczypospolitej, Zarys dziejów*, Warszawa 1998, s. 440.

kich artystów i intelektualistów zbyt pobłażliwi. Oni sami skłonni są okazywać tyle pobłażliwości, iż wy nie wspieracie ich w tych doświadczeniach. Natomiast demaskujecie ich, jeśli sami nie potrafią się demaskować. Popędzajcie ich, jeśli nie chcą lub nie potrafią przyspieszyć kroku. Nie stawiajcie przed intelektualistami i artystami wymagań średnich. Stawiajcie im wymagania największe”¹⁹.

Przejawem nacisku politycznego na twórców stało się przemówienie Bolesława Bieruta, wygłoszone 16 grudnia 1947 r. z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu. Znalazło się w nim takie zdanie: „temat wybiera sam artysta w sposób wolny, zgodnie ze swym upodobaniem i odczuciem, ale naród ma prawo stawiać swoje wymagania twórcom, a jednym z podstawowych wymagań jest, aby głębszy nurt utworu, jego cel, jego zamierzenie odpowiadały potrzebom ogółu, aby nie rodziły zwątpienia, gdy potrzeba zapału i wiary w zwycięstwo, aby nie apotezowały depresji gdy naród chce żyć i działać”²⁰.

Decydującą rolę w procesie totalitaryzacji w duchu stalinowskim odegrał niewątpliwie zwołany do Warszawy na 15 grudnia 1948 r. Kongres zjednoczeniowy PPR i PPS. Deklaracja ideowa PZPR wyraźnie narzuciła wytyczne odgórną polityki kulturalnej, stwierdzając że demokracja ludowa „musi zwalczać w kulturze narodowej wszelkie wpływy elementów wstecznych, musi rozwijać kulturę, naukę i sztukę związaną z dążeniami mas ludowych, odzwierciedlające ich pragnienia, wychowującą naród w duchu humanizmu, demokracji, socjalizmu”²¹. Założenia ofensywy kulturalnej jeszcze dobitniej sformułował na krajowej konferencji aktywu partyjnego pracowników kultury i sztuki w 1949 r. sekretarz KC Jakub Berman, stwierdzając, że „bez włączenia się literatury i sztuki do walki o socjalizm nie podobna przeobrazić świadomości ludzkiej. Musimy zdawać sobie sprawę z tego, że sztuka we wszystkich swych odmianach jest instrumentem oddziaływania sięgającym niezmiernie głęboko i że bez tego instrumentu, bez mobilizacji sił na tym odcinku nie możemy odnieść pełnego zwycięstwa. Z tego musi sobie zdać sprawę cała partia i z tego muszą sobie zdać sprawę nasi partyjnicy – pisarze i artyści”²².

Przemiany zachodzące w sztuce polskiej po Kongresie Zjednoczeniowym z punktu ideowo-propagandowego najpełniej ujął i ocenił B. Suris przy okazji omówienia wystawy plastyki polskiej zorganizowanej w maju 1952 r. w moskiewskiej akademii Sztuk Pięknych. Artykuł ten zamieszczony w *Isskusstwie* przedrukował w całości *Przegląd Artystyczny* w 1953 r.

¹⁹ J. Andrzejewski, *Notatki. Wyznania i rozmyślenia pisarza*, „Odrodzenie” 1950, nr 5, cyt. za: A. Roman, op. cit. S. 104.

²⁰ B. Bierut, *O upowszechnieniu kultury. Przemówienie wygłoszone w czasie otwarcia radiostacji we Wrocławiu*, cyt. za: A. Roman, op. cit., s. 103.

²¹ *Deklaracja ideowa PZPR*, Warszawa 1949, s. 28–29.

²² Cyt. za: W. Sokorski, op. cit., s. 142.

Suris uważa, że „jednocześnie z przejściem kraju do pełnego budownictwa podstaw socjalizmu w 1949 r. wysunięte zostało zagadnienie przyswojenia przez literaturę i sztukę twórczej metody realizmu socjalistycznego. Walny Zjazd Związku Artystów Polskich w czerwcu 1949 r. oraz szereg innych zjazdów, konferencje twórcze i dyskusje z udziałem przedstawicieli rządu i KC PZPR pomogły pracownikom sztuki w zdemaskowaniu antyludowości w estetyce formalistycznej, oraz zorientowaniu się w teoretycznych założeniach realizmu socjalistycznego. Krakowska Konferencja Naukowa w sprawie badań nad sztuką i wystawa „Tradycje realistyczne w malarstwie polskim od XV do XIX wieku” (grudzień 1950 r.) pomogły w sprecyzowaniu prawdziwego stosunku do postępowego dziedzictwa artystycznego, bez organicznej łączności z którym nie jest do pomyślenia rozwój nowej sztuki socjalistycznej w treści i narodowej formie. Stosownie do nowych wymagań został zreformowany system szkolnictwa²³. Dla kształtowania i rozwoju sztuki w Polsce Ludowej olbrzymie znaczenie posiada przykład i doświadczenie sztuki radzieckiej. Artyści polscy po większej części zdają sobie sprawę, że realizm socjalistyczny otwiera przed nimi nieograniczone możliwości twórcze dla dobra ludu. Szczerze dążą oni do tego, by dzieła ich były zrozumiałe i potrzebne ludowi. Charakterystyczny jest pęd artystów do kompozycji tematycznej – najbardziej odpowiedniej formy dla malarstwa ideowego. Stopniowo twórcy przewyżniają wpływy tradycji formalistycznych, ciągle jeszcze pojawiających się w ich twórczości, szczególnie jeśli chodzi o plastyczne środki wyrazu. Choć walce tej jeszcze daleko do końca – to i tak już teraz niektórym artystom udało się przedstawić w sposób mniej czy więcej przekonujący rozwiązania szeregu wielkich i aktualnych tematów współczesnych jak: przyjaźń polsko-radziecka, walka o pokój, tematy historyczno-rewolucyjne. Wnosi to do ich dzieł jakiś rys prawdy, mimo, że brak im jeszcze mistrzostwa w samej realizacji pomysłu”. Konkluzję tej wypowiedzi stanowi instrukcja-przesłanie: „niech nasi polscy towarzysze – artyści zawsze mają w pamięci mądrą radę, którą dał Józef Stalin działaczom sztuki radzieckiej: „nie można wymyślać obrazów i wydarzeń siedząc w swoim gabinecie. Trzeba brać je z życia – studiujcie życie. Uczcie się od życia”²⁴.

²³ Świadczenie wspomnianej reformy znajdujemy w programie warszawskiej ASP, przesłanym 15 XII 1952 do zatwierdzenia przez Ministerstwo Kultury i sztuki, w którym czytamy: „celem nauki malarstwa jest wykształcenie artysty malarza władającego metodą realizmu socjalistycznego, przygotowanego do samodzielnej twórczości artystycznej w myśl potrzeb i zadań stawianych przez społeczeństwo Polski Ludowej, walczącej o pokój i socjalizm” – cyt. za: W. Włodarczyk, op. cit. s. 76.

²⁴ B. Suris, *Sztuka polskiego narodu (na podstawie wystawy polskiej plastyki w Moskwie)*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 1, s. 59–68.

Najbardziej spektakularną, a co ważniejsze bezpośrednią ingerencję sztuki radzieckiej w Polsce stanowi pomyślany jako gigantyczny pomnik wielkiego wodza i nauczyciela międzynarodowego proletariatu – dar narodów związku Radzieckiego – Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina. Usytuowanie tego gigantycznego kompleksu architektonicznego w centrum miasta było nie tylko podkreśleniem osoby Stalina, ale także dobitną manifestacją radzieckiej dominacji w Polsce. Projekt tego olbrzymiego założenia został opracowany w rekordowo krótkim czasie 6 miesięcy poprzez liczących ok. 500 osób zespół kierowany przez prof. Lwa Rudniewa. Zrealizowana w ciągu 3 lat budowla została uroczysto przekazana „bratniej Polsce” 22 lipca 1955 r. – kiedy to już zaczęły się pojawiać rysy na monolitowym, dotąd bez skazy i nie podlegającym krytycznym głosom, oficjalnym kulcie osoby Stalina, któremu został dedykowany warszawski pałac.

Postępująca i nasilająca się walka z kultem jednostki, w decydującej mierze wpłynęła na zubożenie pierwotnie planowanej hagiograficznej wręcz aranżacji otoczenia gmachu. Stwierdzić należy, że „Usytuowanie pałacu spowodowało wręcz strzaskanie kręgosłupa urbanistycznego dźwigającego się z ruin miasta, jakby w zamiarze ostatecznego zerwania jego związków z cywilizacją i kulturą zachodnio-europejską. Podporządkowanie zabudowy Warszawy jednej dominancie wprowadziło wschodni, obcy obyczaj urbanistyczny, wraz z nim również wizję miasta totalitarnego, nawiązującego chętnie do tradycji rewolucji francuskiej, albo jeszcze dawniejszych utopii”²⁵.

Punktem zwrotnym i momentem przełomu w mentalności zastraszonych terrorem i oghupianych propagandą środków przekazu (prasa, radio, publicystyka, plastyka) szerokich rzesz mieszkańców wszystkich krajów demokracji ludowej, stała się śmierć Stalina 5 marca 1953 r.

Stopniowo miejsce pierwotnie odgórnie sterowanego pełnego hysterii patosu i celebrowanego z całym rytuałem żałobnego smutku, poświęconych licznymi żałami nagrobnymi i kondolencjami, zajmuje coraz to wyraźniej nieśmiałe jeszcze, ale stopniowo nasilające się z czasem, wyzwalanie się umysłów i talentów ze stalinowskiego zniewolenia. Zaczęto sobie coraz to wyraźniej uświadamiać, że obowiązujący u nas od 1949 r. z rozkazu władzy, nagłaśniany przez jej agendy propagandowe, w tym także i sztukę, bezwzględny nakaz patetycznej wizji świata z jedynie tylko słuszną ideologią, a nade wszystko popieranie tego dyktatu konkretnym działaniem, również i artystycznym, stają się symptomem zdeformowanego gustu, zubożenia wyobraźni, a także i oczekiwań wobec sztuki nie tylko artystów i badaczy, lecz przede wszystkim szerokiego kręgu odbiorców. Z takiego właśnie myślenia przełożonego na twórcze działanie po-

²⁵ B. Mansfeld, *Dar jak pomnik. Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina*, AUNC, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, 23: 1994.

wstała sztuka pokazana w 1955 r. na wystawie w Warszawskim Arsenale. Nie stanowiła ona przełomu w sensie artystycznym, lecz była bardzo znaczącym wydarzeniem z punktu widzenia dążeń do indywidualizacji postaw i sposobu wypowiedzi uczestniczących w niej twórców.

Socrealizm jako zjawisko artystyczne i socjologiczne budzi dziś zainteresowania badawcze, a także zwykłą ludzką ciekawość. Świadczą o tym liczne studia poświęcone temu okresowi²⁶, jak też rzesze widzów tłumnie odwiedzających zbiory sztuki okresu socjalistycznego w dawnej rezydencji Zamoyskich w podlubartowskiej Kozłówce – usiłujących poznać i zgłębić fenomen sztuki totalitarnej jako zjawiska historycznego.

²⁶ Wystarczy jako przykład wymienić pozycje: A. Kepińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981; *Malarstwo okresu kształtowania się władzy lidowej w Polsce 1945–1955* (katalog), Kazimierz Dolny 1979; *Polski plakat realizmu socjalistycznego* (katalog), Poznań 1978; *Oblicza socrealizmu*, (katalog) Warszawa 1987; W. Włodarczyk, *Le réalisme socialiste et ses traditions*, Cahiers du Musée National d' Art Moderne, 1981, nr 7–8 (Centre Georges Pompidou).