

Kultura



Rzeźba
z warszawskiego
MDM

Produkcyjniaki i wcierki

Wiosną 1950 r. objawił się w Polsce socrealizm.
Był nie tylko nowym stylem w sztuce, lecz sposobem życia.

ANDRZEJ OSĘKA

20 marca 1950 r. w warszawskim Muzeum Narodowym otwarto I Ogólnopolską Wystawę Plastyki – inną niż te, które wcześniej w owym gmachu oglądaliśmy. Zostałem na nią zaprowadzony wraz z innymi uczniami klas maturalnych mojego liceum. Zobaczyliśmy na niej przysadziste postacie ze sztandarami, młotami, traktorami, snopkami zboża, zastygłych w teatralnym geście murarzy z kielniami w dłoniach.

Zapamiętałem hożą, bosą dziewczuchę, wymownie drwiącą z siwego wieśniaka – ona była przodownicą pracy, on najwyraźniej kimś zacofanym, kto zasłużył na publiczną wzgardę i upokorzenie. Wystawa stanowiła brzydką, przygnębiającą mieszaninę patosu, złości i fałszu. W ten sposób objawił się w Polsce socrealizm.

Artyści to psy, pisarze to hieny

Hasło do rozpoczęcia ofensywy ideologicznej padło dwa lata wcześniej – na Światowym Kongresie Intelktualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu w sierpniu 1948 r. Szef delegacji radzieckiej, pisarz Aleksander Fadiejew, już w pierwszym przemówieniu bluźnął stekiem obelg pod adresem zachodnich imperialistów oraz artystów i pisarzy, którzy są ich „psami łańcuchowymi”. Z wystąpienia tego najmocniej zapamiętano zdanie: „Gdyby szakale mogły nauczyć się pisać na maszynie, gdyby hieny umiały władać piórem, to, co by tworzyły, przypominałoby z pewnością książki Millerów, Eliotów, Malraux i innych Sartre’ów”.

Przed rozpoczęciem obrad delegacji radzieccy uprzedzili organizatora Kongresu Jerzego Borejszę, że „mają do przeprowadzenia kroki trudne i niezbędne”. Okazało się, że przysłano ich, by zaczęli wojnę. Dla Borejszy był to szok. Rzecz burzyła jego koncepcję komunizmu otwartego na świat, niweczyła projekt rewolucji cywilizowanej, który wcześniej na łamach tygodnika „Odrodzenie” przedstawiał jako „rozumną, ostrożną przemianę praw i obyczajów” – w duchu Staszica i Kołłątaja, a nie krwawego Robespierre’a.

Proponowaną przez siebie umowę społeczną między nową władzą i kręgami obywatelskimi Borejsza realizował w praktyce. Stworzył Spółdzielnię Wydawniczą Czytelnik, która wydawała w ogromnych nakładach książki oraz całą gamę periodyków: „Życie Warszawy”, „Przekrój”, „Odrodzenie”, „Kuźnicę”, „Twórczość”. Jego Czytelnik popularyzował literaturę zachodnią, zatrudniał akowców, bronił pisarzy przed cenzurą.

Wielu podejrzewało, że partia trzyma liberalnego Borejszę dla jakichś swo- ►



► ich podstępnych, dalekosiężnych celów. W każdym jednak razie od połowy 1948 r. cele te już nie istniały: nowym prezesem Czytelnika został posłuszny biurokrata, Borejszę zaś awansowano. Został zastępcą kierownika Działu Propagandy, Kultury i Oświaty KC PZPR – a więc policjantem nadzorującym te dziedziny, w których dotąd był swobodnym budowniczym.

W styczniu 1949 r. w Szczecinie odbył się Walny Zjazd Związku Zawodowego Literatów Polskich. Główny referat wygłosił Włodzimierz Sokorski, wiceminister kultury i sztuki. Jako zbiór dyrektyw dla literatury wskazał uchwały niedawnego Kongresu Zjednoczeniowego PZPR, zwłaszcza te dotyczące walki klasowej. Inni zabierający głos na Zjeździe w sposób mniej lub bardziej dobitny stwierdzali, że w Polsce Ludowej jedyną drogą twórczą jest dla pisarza realizm socjalistyczny.

W Szczecinie ukształtował się rytuał tego rodzaju zjazdów, powtarzany później w różnych artystycznych i intelektualnych środowiskach. Po wystąpieniach wprowadzających, nadających ton, przychodziła zawsze pora na demaskowanie, wskazywanie winnych „fideizmu” (Zawieyski), „estetyzmu” (Dygat), „małego realizmu” (Pruszyński) itp. Było to jak składanie ofiary z żywych ludzi. Wkrótce miały do tego dojść ofiary z samego siebie – akty samokrytyki. Celowali w nich m.in. Jerzy Andrzejewski i Tadeusz Borowski. Ten ostatni pisze o swych opowiadaniach oświęcimskich: „Miałem

ambicję pokazania »prawdy«, a skończyłem na obiektywnym przymierzach z ideologią faszystowską”.

W ciągu całego 1949 r., od stycznia do grudnia, odbyło się ponad dziesięć zjazdów, narad i posiedzeń plenarnych wszystkich środowisk twórców kultury. Po konferencji artystów i teoretyków sztuki w Nieborowie Sokorski sporządził sprawozdanie, w którym znalazło się sformułowanie przytaczane później wielokrotnie: „Sztuka postępową może być tylko i wyłącznie sztuką walczącą, sztuką realizmu socjalistycznego. Wszelka inna pozycja twórcy jest tylko świadomym lub nieświadomym staczaniem się na pozycję wyrodnijacej sztuki ginącego świata”.

Nowe budynki dla nowych kadr

Podobne tezy usłyszeli uczestnicy Krajowej Narady Partyjnego Aktywu Architektów w czerwcu 1949 r. Referent Edmund Goldzamt, młody architekt wykształcony w Moskwie, zalecał „szerokie czerpanie ze skarbca architektury radzieckiej” oraz zmiany organizacyjne w pracowniach architektonicznych. Koniec wolnej praktyki zawodowej – twórcy architektury mieli się stać urzędnikami państwowymi, pracownikami biur projektowych.

Polscy komuniści – jak mówi wiele świadectw – odnosili się z niechęcią do architektury socrealistycznej w jej sowieckim wydaniu. Bierut nie lubił nowych moskiewskich wysokościanców, bliski był

mu klasycyzm w stylu Corazziego. Architektom przystępującym do projektowania Warszawskiej Dzielnicy Mieszkaniowej Hilary Minc miał powiedzieć: „Róbcie, co chcecie, byle to było ładniejsze niż ulica Gorkiego w Moskwie”. Śmiała i nowoczesna Trasa W-Z czy modernistyczny Centralny Dom Towarowy w Warszawie były spóźnionymi owocami kończącej się epoki. W Nowej Hucie pod Krakowem powstawało już pierwsze w Polsce socrealistyczne miasto, funkcjonujące na zasadach hierarchii i reprezentacji: osie widokowe biegnące ku budynkom centralnym, szerokie arterie obliczone na przemarsz pochodów. W ZSRR projektowano tak od dwudziestu lat.

Gdy narada architektów potępiała formalizm i kosmopolityzm w architekturze, w muzyce te same błędy piętnowała Konferencja Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie, dodając jeszcze „polityczny nihilizm”, którego przejawy dostrzeżono w twórczości Tadeusza Bairda, Witolda Lutosławskiego i Andrzeja Panufnika. Z kolei na Międzyszkolnych Popisach Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych w Poznaniu wytykano błędy nieprawomyślnym pedagogom. Oskarżenia o subiektywizm i formalizm oraz o podważanie linii partii usunięci zostali z uczelni tacy profesorowie jak Leon Schiller, Stefan Kisielewski, Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski, Władysław Strzemiński, Tadeusz Kantor. Nazwano to „klasowym odświeżaniem kadr”.

Plan Nowej Huty oparto na układzie przestrzennym klasycznego miasta renesansowego.



„Podaj cegłę” Aleksandra Kobzdej, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

W prześladowaniu profesorów istotną rolę odegrała młodzież – ta najbardziej twórcza, zbuntowana. Chodzi zwłaszcza o Grupę Samokształceniową, której członkami byli studenci krakowskiej ASP, m.in. Andrzej Wróblewski, Andrzej Wajda i Konrad Nałęcki. W Akademii uczono ich wyszukanych gam kolorystycznych, ujętych w tradycyjne motywy aktu, martwej natury, krajobrazu, a młodzi chcieli sztuki dosadnej, brutalnej w ukazywaniu współczesnego świata. Szukali sojuszników także wśród tych, którzy w imię sztuki dla mas zapowiadali koniec elitarnych tradycji.

22-letni Andrzej Wróblewski jeszcze w tym samym roku namalował wstrząsający, pełen bólu i współczucia cykl obrazów „Rozstrzelanie” – jedno z najdonioślejszych wydarzeń w polskiej sztuce XX w. Wkrótce jednak zaczęły powstawać jego prace sporządzane wedle – jak ją rozumiał – socrealistycznej recepty. Wizerunki wroga klasowego: odrażający sklepikarz, spasiona rodzina burżuazji. „Tylko wtedy nikt mi nie będzie narzucał socrealizmu, jeśli ja sam go będę narzucał innym” – pisał malarz w liście do przyjaciółki.

Czernie i szarości

Wiosną 1950 r. przyglądałem się, jak mój pewien znajomy plastyk wykonuje techniką wciarki spory (bodaj 4 x 5 m) portret marszałka Rokossowskiego – zwierchnika polskiej armii. Miał wieść, o ile pamiętam, na budynku jakiejś

szkoły, której dyrekcja chciała się przypodobać władzy. Wszystkie niemal noszone wtedy w pochodach i wieszane na elewacjach wielkie portrety przywódców partii i przodowników pracy to były wciarki.

Ciekawa technika. Na rozpięte na krośnach białe niegruntowane płótno rzuca się z epidiaskopu fotografię, a potem węglem, trochę mechanicznie, lecz z wyczuciem, wciera się w płótno czernie i szarości. Byłem urzeczony błyskawicznym rozrastaniem się ogromnego wizerunku. Artysta pozwolił mi wykonać część orderów na piersi marszałka, co zrobiłem, jak ocenił, całkiem dobrze.

Teatr Nowy z Łodzi zaprezentował na gościnnych występach w Warszawie sztukę czeskiego autora Vaska Kani „Brygada szlifierza Karhana”. Do teatru przybyli Bierut i Cyrankiewicz, później prowadzano tam młodzież szkolną, w tym i moją klasę. Na scenie pełno było postaci w robotniczych kombinezonach, stały też – co z podziwem podkreślali krytycy – prawdziwe maszyny; konflikt sprowadzał się do lepszego lub gorszego ich wykorzystania. Dowiedzieliśmy się, że jest to „sztuka produkcyjna”. W przygotowaniu spektaklu brali udział sprowadzeni z fabryk robotnicy, którzy uczyli aktorów, jak grać.

Zacząły się też ukazywać powieści „produkcyjne”, nazywane „produkcyjniakami”. W samych tytułach miały już elementy pracy w fabryce, na budowie i na roli, wykonywanie i przekraczanie planu: „Nr 16 produkuje”, „Stocznia”, „Traktory

zdobędą wiosnę”, „Węgiel” itp. Po latach trudno pojąć, jak dalece produkcyjniaki nie były – wbrew pozorom – śmieszne. Zwłaszcza dla maturzystów, którzy ze znajomości tego rodzaju powieści mieli wkrótce zdawać ważny egzamin.

Z grozy sytuacji lepiej niż młodzież musieli sobie zdawać sprawę nauczyciele. Mniej więcej trzy miesiące przed egzaminami nasza polonistka na którejś lekcji powiedziała: podyktuję wam teraz piętnaście stron tekstu. Będzie tu mowa o książkach, których już nie zdążycie przeczytać, o sprawach, których już wam nie wytłumaczę. Wyuczcicie się tego na pamięć, bo może się to wam przydać na maturze. Było to kompendium nowego nauczania: o klasowym podejściu do poezji i prozy, o pisarzach radzieckich, o ostatnich polskich „produkcyjniakach”. I rzeczywiście, na egzaminie maturalnym pojawił się młody człowiek, przedstawiony nam jako „czynniki społeczny”, który usiłował nas z nowej wiary przesłuchiwać. Sam wiedział jednak tak niewiele, że nie sprawił nikomu kłopotu. Dzięki piętnastu podyktowanym nam stronom mieliśmy nad nim zdecydowaną przewagę.

Literatura, jakiej uczono dotąd w szkole, stała się nieważna, czasem nawet podejrzana. Niektórzy pisarze, jak Gałczyński, których lżono w gazetach, później składali samokrytykę. Przestały wychodzić „Odrodzenie” i „Kuźnica”, co wydawało się kosmiczną katastrofą na literackim firmamencie. W ich miejsce pojawiła się „Nowa Wtura”, pismo – także wizualnie – jaskrawo czerwone, pełne agresji. Jego zadaniem było pokazywać, jak kultura będzie odąd wyglądała i że nie ma z tym żartów.

Fontanny przyszłości

W połowie 1950 r. ukazał się luksusowy album z setkami ilustracji, zatytułowany „Sześćdziesięcioletni plan odbudowy Warszawy”, autor – Bolesław Bierut. Została w tej książce zawarta wizja Warszawy w 1955 r. – finalnym roku sześćdziesiątki. To miało być nowiutkie, jak spod igły, miasto, utrzymane w poetyce moskiewskich wysokościowców, pełne piętrzących się triumfalnie brył, monumentalnych kolumnad, olbrzymich schodów, tryskających fontann. Zaludniać je mieli młodzi roześmiani ludzie, pojedynczo i w pochodach.

Wizja ta ziściła się tylko po części. W 1955 r. oddano do użytku projektowany przez architektów moskiewskich Pałac Kultury i Nauki, ale w panoramie stolicy nadal dominowały ruiny, a na ich tle olbrzymie, ekspresyjne, bynajmniej nie socrealistyczne malowidła powstałe z okazji Światowego Festiwalu Młodzieży Demokratycznej. Malowidła te – i cały Festiwal – odczuwano w Warszawie jako powiew wolności.

ANDRZEJ OSEKA