

*Agnieszka Chmielewska*

„OTWORZYŁY SIĘ NOWE MOŻLIWOŚCI...”  
IDEE ŚRODOWISKA PRZEDWOJENNEJ ASP W WARSZAWIE  
WOBEC PROPOZYCJI SOCREALIZMU

Koniec II wojny światowej nie stanowi istotnej cezury w dziejach sztuki polskiej. Do 1949 r. większość artystów kontynuuje swoje zainteresowania z lat trzydziestych<sup>1</sup>. W latach 1944–1949 rozproszeni przez wojnę twórcy zbierają się w dawne grupy. Dlatego mówiąc o sztuce pierwszych lat powojennych, trzeba powrócić do sytuacji artystycznej z okresu bezpośrednio przed wojną. Za początek nowego okresu przyjmuje się na ogół 1949 r., kiedy to władze zaczęły wyraźnie lansować doktrynę realizmu socjalistycznego. Cezurą końcową okresu socrealizmu jest natomiast 1955 r., a dokładniej Wystawa Młodej Sztuki w warszawskim Arsenale, która przyniosła pierwsze próby przełamania tej doktryny.

Większość badaczy dzieli środowisko plastyczne lat trzydziestych na trzy zasadnicze obozy – awangardę, kolorystów i tradycjonalistów, w tym ostatnim główną rolę odgrywali „państwowcy” z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych<sup>2</sup>. Tuż po wojnie członkowie tych grup odnajdywali się, aby wziąć udział w organizowaniu życia artystycznego w kraju. Najaktywniejsze było wtedy środowisko kolorystów – dobrze zorganizowane przed wojną, związane z Krakowem i tamtejszą Akademią Sztuk Pięknych przetrwało w prawie nienaruszonym stanie. To właśnie oni zdominowali pierwsze działania organizacyjne całego środowiska, zorganizowali nowy Związek Polskich Artystów Plastyków, decydowali o obliczu szkolnictwa artystycznego<sup>3</sup>. Najbardziej osłabione było środowisko warszawskie, spowodowały to wydarzenia wojenne – zniszczenie miasta i całkowite rozproszenie mieszkańców.

---

<sup>1</sup> E. Grabska, *Lata 1914–1919 i 1939–1949, z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestolecie*, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1982, s. 35–38.

<sup>2</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1982, s. 11–13; W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–54*, Paryż 1986, s. 60–67.

<sup>3</sup> J. Bogucki, *op. cit.*, s. 25–32.

Powszechna była nie tylko świadomość, że sztukę trzeba będzie dostosować do potrzeb nowej władzy, ale także chęć udziału w organizującym się życiu artystycznym. Dlatego w latach 1945–1949 można zaobserwować proces ewoluowania wielu artystów w stronę sztuki społecznie użytecznej, w nadziei, że zmiana warstwy treściowej i pewne ustępstwa formalne na rzecz większej przystępności zapewnią możliwość swobodnej pracy.

W 1946 r. Tadeusz Dobrowolski opublikował na łamach „Odrodzenia” artykuł *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, wskazujący na konieczność zwrotu ku realizmowi i powrotu do: „rzeczywistości obiektywnej, do przedmiotów i człowieka, a zarazem do form o tyle prostych, żeby były zrozumiałe dla przeciętnych ludzi”<sup>4</sup>. Byłoby to możliwe w nowym państwie w przypadku stworzenia jednolitej kultury lub chociaż ideologii przewodniej „o temperaturze tak wysokiej, żeby ogarnęła i przetopiała wszystkich i wszystko”<sup>5</sup>. O ile zrozumienie sztuki przez przeciętnych ludzi było marzeniem zdecydowanej większości artystów, o tyle postulat powrotu do realizmu i krytyka kierunków awangardowych przeprowadzona przez Dobrowolskiego wzbudziły wyraźny sprzeciw. Wokół artykułu rozpetała się polemika prasowa, w której najpoważniejszym przeciwnikiem był Julian Przyboś<sup>6</sup>.

W listopadzie 1947 r., z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu, do uprzyśtępnienia kultury ludziom pracy nawoływał Bolesław Bierut. Głównym celem wysiłku twórczego „winno być podniesienie i uszlachetnienie życia tych mas. Twórczość oderwana od tego celu, sztuka dla sztuki wynika z pobudek społecznych”<sup>7</sup>. Bierut wskazał też na konieczność tworzenia planów rozwoju kultury, dzięki czemu sztuka włączyłaby się do socjalistycznej gospodarki planowej. W tym okresie wezwania i deklaracje ze strony władzy nie miały jeszcze bezpośrednich odpowiedników w polityce artystycznej. Artyści próbowali pogodzić swobodę twórczą z właściwą postawą społeczną.

W latach 1948–1949 rozpoczynają się poważne przygotowania do realizacji Planu Sześcioletniego w plastyce. Za najważniejsze wydarzenie tego okresu uważa się konferencję zorganizowaną przez Ministerstwo Kultury i Sztuki (MKiS) w Nieborowie 12–13 lutego 1949 r., na której jeszcze tylko przekonywano do realizmu. Tadeusz Kantor polemizował wtedy z Włodzimierzem Sokorskim, podkreślając związek awangardy „z dziejami postępu społecznego”. Ale na konferencji pojawiła się także grupa posłusznych władzy realistów, w której przodowali Helena i Juliusz Krajewscy. W ówczesnej relacji Janusza Boguckiego różnica postaw ar-

<sup>4</sup> T. Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie” R. IV, 1947, nr 23, s. 1.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 3.

<sup>6</sup> W dyskusji na łamach „Odrodzenia” i „Kuźnicy” brali udział m.in.: Stanisław Teisseyre, Zbigniew Pronaszko, Mieczysław Porębski, Adam Ważyk, Julian Przyboś.

<sup>7</sup> Cyt. za: J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej (...)*, s. 54.

tystycznych awangardy i realistów polegała głównie na: „gotowości oddania tego [realistów — *A. Ch.*] rzemiosła na bezpośredni użytek nowego twórcy i odbiorcy kultury”<sup>8</sup>. Powraca więc problem, który najbardziej nurtował artystów – społeczna izolacja sztuki współczesnej. Receptą na przełamanie tej izolacji miała być: „Gotowość do twórczej rezygnacji z inteligenckiego wyspiarstwa, do odrzucenia pióropusza dumnych samotników, do osierocenia kółka przyjaznych kibiców – smakoszów, do chętnego podjęcia prac, które z początku wydadzą nam się może nieatrakcyjne, ale które niewątpliwie i bezpośrednio wynikają z ludzkich potrzeb”<sup>9</sup>.

Dopiero krajowa konferencja aktywu partyjnego pracowników kultury i sztuki, która odbyła się 30 maja 1949 r., przynosi zapowiedź zdecydowanie ostrego kursu ze strony władz. W referacie ideologicznym Jakub Berman powiedział wprost: „Sztuka postępową może być tylko i wyłącznie sztuką walczącą, sztuką realizmu socjalistycznego. Wszelka inna postawa twórcy jest tylko świadomym lub nieświadomym staczaniem się na pozycje wyrodniejącej sztuki ginącego świata”<sup>10</sup>. IV Ogólnopolski Zjazd Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków, zorganizowany w tym samym roku, poświęcono już uznaniu realizmu socjalistycznego za metodę jedynie słuszną. Do ostatecznej polaryzacji postaw doszło po I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, która odbyła się w 1950 r. Od tego czasu datuje się stopniowe wprowadzanie twardego kursu na uczelniach plastycznych, popieranie inicjatyw studentów-realistów, usuwanie profesorów związanych z awangardą, a później także kolorystów. Mimo wszystko okres realizmu socjalistycznego trwał stosunkowo krótko (1949–1955) i pozwalał na nieco większą swobodę formalną, niż było to możliwe w Związku Radzieckim. Główny nacisk kładziono na malarstwo, podczas gdy w rysunku satyrycznym, plakacie czy wyposażeniu wnętrz okres socrealizmu nie przyniósł tak wyraźnego skostnienia.

Najmocniejszym punktem doktryny realizmu socjalistycznego była szansa na realizację wielkiego marzenia dwudziestowiecznych artystów o społecznym rezonansie sztuki. Według socrealistów artysta był potrzebny do kształtowania nowego społeczeństwa. Oczywiście, pociągało to za sobą konieczność zrezygnowania z nowoczesnej formy, której szerokie masy nie mogły zaakceptować. Wsuwano przy tym bardzo ogólnikowe hasła kontaktu z ludem, kierowania się ideami socjalizmu, humanizmu i patriotyzmu, które dość łatwo było zaakceptować. Socrealizm mógł się jawić jako „idea wyprowadzająca artystów z inteligenckiego rezerwatu, wspierana bojową energią nowej władzy, wymagająca trudów i wyrzeczeń w imię wyższych racji historycznych”<sup>11</sup>. Pokusa była tak silna, że Maria

<sup>8</sup> J. Bogucki, *Dysputy nieborowskie*, „Odrodzenie”, R. VI, 1949, nr 10, s. 1.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> W. Sokorski, *O sztukę realizmu socjalistycznego*, w: tenże, *Sztuka w walce o socjalizm*, Kraków 1950, s. 148.

<sup>11</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej (...)*, s. 64.

Jaremianka, artystka związana z „Grupą Krakowską”, która w tym okresie usunęła się z życia artystycznego, wzorzec moralny awangardy, wspominała: „Najgorsze było to, że ja nie byłam pewna słuszności wybranej drogi”<sup>12</sup>. Stąd też wielość postaw wobec socrealizmu: część młodzieży emocjonalnie zaakceptowała konieczność uprawiania tej sztuki, niektórzy usunęli się lub zostali usnięci z życia artystycznego, inni zaś wyrzekli się dotychczasowych poglądów i dorobku z wiarą, lub z poczuciem konieczności dziejowej.

Przedwojenne środowisko warszawskie było zdominowane przez profesorów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, przede wszystkim: Wojciecha Jastrzębowskiego, Edmunda Bartłomiejczyka, Władysława Skoczylasa i Tadeusza Pruszkowskiego. Byli oni współtwórcami i działaczami wszystkich liczących się w stolicy instytucji i organizacji zajmujących się plastyką, z wyjątkiem bojkotowanego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Tak więc Akademia Sztuk Pięknych (ASP), Instytut Propagandy Sztuki (IPS), Blok Zawodowych Artystów Plastyków (Blok ZAP) – jeden z dwóch związków zawodowych, najważniejszy w Warszawie, Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO), Koło Artystów Grafików Reklamowych (KAGR), Spółdzielnia Artystyczna „Ład” podlegały wpływom tych samych indywidualności, a co za tym idzie propagowały pokrewną ideologię. Pod patronatem tych samych profesorów powstawały też kolejne grupy artystyczne skupiające absolwentów ASP: „Bractwo św. Łukasza”, „Szkoła warszawska”, „Loża wolnomalarska”, „Forma”, „Ryt”, „Czerń i Biel”. Przy okazji większych prac reprezentacyjnych profesorowie Akademii byli powoływani do przeróżnych komisji nadzorujących i oceniających, na przykład w komisji artystycznej decydującej o dekoracji wnętrz transatlantyków „Batory” i „Piłsudski” zasiadali profesorowie Tadeusz Pruszkowski i Wojciech Jastrzębowski. Oczywiście skłonność do monopolizowania wystaw zagranicznych, których organizatorem było zazwyczaj TOSSPO, a także przejmowanie większości zamówień państwowych było niechętnie widziane przez inne środowiska plastyczne, szczególnie przez zyskujących na sile kolorystów.

Warszawską ASP otwarto w 1923 r.<sup>13</sup>, w stolicy niepodległej Polski. Stąd być może program „usługowy” Akademii, która od początku swego istnienia była nastawiona równomiernie na kształcenie w dziedzinie sztuki czystej i sztuki stosowanej, przy czym te dwie sfery sztuki starano się połączyć w jedno<sup>14</sup>. Uczelnia miała wychowywać dobrych fachowców – projektantów i wykonawców –

<sup>12</sup> W. Włodarczyk, *op. cit.* s. 59.

<sup>13</sup> Wówczas była to jeszcze Szkoła Sztuk Pięknych, na Akademię przemianowaną ją w 1932 r.; aby nie stwarzać niejasności w tekście występuje stale nazwa: Akademia Sztuk Pięknych (ASP).

<sup>14</sup> M. Kossakowska, *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych do czasu uzyskania praw akademickich*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 1983, nr 2(5), s. 43, 46–48.

z których tylko nieliczni będą mogli stać się prawdziwymi artystami, ale wszyscy będą wykonywać przydatne państwu i społeczeństwu prace plastyczne. Program opracowywał prof. Władysław Skoczylas, kładąc nacisk na polskość i współczesność sztuki, a więc stworzenie stylu narodowego, celowość projektowanych form, oraz ich zgodność ze stosowaną konstrukcją i materiałem. Swoje poglądy na temat zadań Akademii Skoczylas opublikował kilka lat później na łamach „Gazety Polskiej”: „Naczelnym naszym zadaniem jest odnajdywanie i rozwój rodzimych pierwiastków twórczych, które by były wyrazem naszej narodowej odrębności i charakteryzowały jej kulturowy poziom [...]. Drugim naszym celem musi być dążenie do osiągnięcia w sztuce naszej współczesnego wyrazu. Trzecim wreszcie hasłem naszym to jedność sztuk. Nie uznajemy tu podziału na tak zwaną sztukę czystą i tak zwaną stosowaną”<sup>15</sup>.

Środowisko plastyków „państwowotwórczych”, przed wojną skupionych wokół warszawskiej ASP, mimo że rozproszone i osłabione po 1944 r. wydaje się bardzo interesującym elementem ówczesnego układu sił. Przed wojną profesoriowie warszawskiej ASP byli najbardziej zaangażowani w tworzenie reprezentacyjnej sztuki państwowej. Warto więc podjąć próbę wyróżnienia niektórych idei, które spowodowały, że ci sami plastycy mogli próbować aktywnie włączyć się w życie artystyczne PRL-u. Milczeli raczej twórcy awangardy, tradycyjnie bliżsi lewicy, natomiast trudno wymienić przypadki zawieszenia aktywności przez artystów związanych z przedwojenną ideą „państwową”. Wydaje się, że kilka niezwykle istotnych przed wojną wątków, znalazło swoją realizację w strukturze państwa socjalistycznego.

Wielką potrzebą lat trzydziestych było wzmocnienie mecenatu państwowego, i zbudowanie instytucjonalnych podstaw sztuki. To właśnie w tym okresie zaczęto po raz pierwszy tworzyć oficjalne związki i organizacje twórcze. Przed wojną istniał bardzo wąty mecenat prywatny, a system państwowych i społecznych organizacji powołanych do opieki nad sztuką także pozostawiał wiele do życzenia. Dlatego właściwie całe środowisko plastyczne było zaraz po wojnie żywo zainteresowane nowym państwem: „z nowym ustrojem wiązano nadzieje na stworzenie modelu organizacyjnego, który zapewniłby sztuce możliwości swobodnego rozwoju, a artystom byt materialny i prestiż społeczny: nowe władze powołując do życia Ministerstwo Kultury i Sztuki deklarowały objęcie opieką twórczości kulturalnej”<sup>16</sup>.

Tymczasem w przedwojenne walki o podstawy instytucjonalne sztuki było najbardziej zaangażowane właśnie środowisko warszawskiej ASP. Ambicje zbudowania stylu narodowego, tworzenia sztuki na potrzeby państwa i narodu zakła-

<sup>15</sup> W. Skoczylas, *O zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych*, „Gazeta Polska”, nr 50 z 19 grudnia 1929 r., cyt. za: tenże, *Sztuka-szkola-państwo*, wybór i oprac. W. Włodarczyk, w: „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 1984, nr 4(10), s. 78–79.

<sup>16</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej (...)*, s. 8.

dały ścisłą współpracę artystów ze strukturami państwowymi. Jeśli to tylko było możliwe brano udział w konkursach na zamówienia publiczne: plastycy warszawscy wyposażali wnętrza transatlantyków, gmachy Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, a także Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Nie było jednak kompleksowej polityki artystycznej państwa, Ministerstwo Sztuki i Kultury istniało bardzo krótko, bo tylko w latach 1918–1920. Później jego agendy przekazano Ministerstwu Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP), przy którym utworzono Departament Sztuki. Dyrektorami Departamentu Sztuki byli kolejno Wojciech Jastrzębowski (1928–1930), a następnie Władysław Skoczylas (1930–1931). Skoczylas odszedł z MWRiOP po zdegradowaniu Departamentu do roli wydziału. Oczywiście stale brakowało pieniędzy na wspieranie sztuki. Obydwaj dyrektorzy próbowali walczyć o podstawowe postulaty sformułowane jeszcze w 1928 r. w memoriale skierowanym do prezydenta RP, Sejmu i rządu przez Polski Klub Artystyczny: „1) reorganizacja DS i stworzenie podsekretariatu stanu lub autonomicznego urzędu przy Prezydium Rady Ministrów, 2) przywrócenie Państwowej Rady Sztuki, 3) ześrodkowanie szkolnictwa artystycznego wszystkich stopni w Departamencie Sztuki”<sup>17</sup>.

W ostatnim roku istnienia Departamentu Sztuki, udało się tylko stworzyć Instytut Propagandy Sztuki (IPS) finansowany przez MWRiOP, który miał częściowo przejąć funkcje propagowania i wspierania sztuki polskiej. Członkami założycielami byli Władysław Skoczylas, Jerzy Warchałowski, Stanisław Woźnicki i Wojciech Jastrzębowski, który do września 1931 r. był prezesem Rady IPS. Po likwidacji Departamentu Sztuki i odejściu z MWRiOP prezesem Rady został Skoczylas. IPS prowadził przede wszystkim działalność wystawienniczą, przyznawał nagrody, prowadził także i nadzorował różnego rodzaju konkursy. Instytut był również powiązany z Towarzystwem Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, finansowanym częściowo przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, a w Radzie IPS-u zasiadał m.in. jego dyrektor Mieczysław Treter.

Na posiedzeniu pierwszej Rady IPS-u Władysław Skoczylas wyrażał nadzieje środowiska związane z powstaniem Instytutu: „Może dzień dzisiejszy będzie początkiem pewnego systemu organizacji opieki państwa nad sztuką, który kiedyś będzie przykładem dla innych państw. Istotą tego systemu jest to, że państwo o ustroju demokratycznym lepiej może spełnić swe zadanie w stosunku do sztuki, dając pomoc materialną i moralną autonomicznym instytucjom artystycznym stojącym na wysokim poziomie niż niebezpieczną, i trudną opiekę nad jednostkami”<sup>18</sup>. Głównym celem miało być propagowanie sztuki, opierając się na mecenacie pań-

<sup>17</sup> J. Pollakówna, *Ministerstwo Sztuki i Kultury*, w: *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 546–550.

<sup>18</sup> *Przemówienie Władysława Skoczylasa na posiedzeniu inauguracyjnym pierwszej rady Instytutu Propagandy Sztuki 18 VI 1930 r.*, w: *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, Warszawa 1992, s. 29–30.

stwowym, dlatego też członkowie Rady wykazywali żywe zainteresowanie rozwojem mecenatu we Włoszech, Niemczech i Związku Radzieckim. Wojciech Jastrzębowski wierzył, że współcześnie liczy się tylko mecenat państwowy, a jego opinię podzielali inni członkowie IPS-u: Zygmunt Kamiński, Leonard Pękalski, Jan Zamoyski, a częściowo także Bohdan Pniewski. Wątpliwości co do rzeczywistych możliwości mecenatu państwowego przejawiał tylko nowy (od połowy 1935 r.) prezes, Juliusz Starzyński<sup>19</sup>. Mimo to na posiedzeniu w 1938 r. wskazywał on na Włochy i Niemcy, jako na dobre przykłady mecenatu państwowego – zastrzegał tylko, że model włoski jest lepszy, dzięki mniejszej systematyzacji i planowości. Członkowie Rady zgadzali się z tą oceną. Starzyński, który utrzymał zresztą funkcję prezesa IPS-u nawet w okresie socrealizmu, mówił: „Jeżeli Mussolini tworzy rzeźby nadzwyczajne... to dlatego, że formy życia zbiorowego są takie, że zwołuje się ogromne masy ludzi, przemawia się do nich w ogromnej sali. Gdzie jest w Polsce człowiek, który potrafiłby wygłosić dwugodzinne przemówienie do 20 000 ludzi”<sup>20</sup>. Rzeczywiście, najlepsze osiągnięcia w dziedzinie architektury i plastyki reprezentacyjnej miały kraje totalitarne. Oprawa wielkich uroczystości wymagała dobrej organizacji systemu zarządzania sztuką. W Polsce takie możliwości pojawiły się dopiero po wojnie.

Instytut nie zaniedbywał okazji do wzmocnienia swoich kontaktów z obozem rządzącym, a więc zapewnienia przychylności dla swoich przyszłych ewentualnych postulatów. W 1935 r. do Rady powołano Konrada Zamorskiego, związanego wówczas z Głównym Inspektoratem Sił Zbrojnych i mianowanego jeszcze w tym samym roku szefem policji. Drugi Salon IPS-u, Salon Wiosenny w 1931 r., połączono z obchodami imienin Józefa Piłsudskiego, m.in. poprzez nazwanie go Salonem jego imienia. Z tej okazji zorganizowano także konkurs w sekcjach: graficznej, muzycznej i literackiej. W miarę możliwości starano się organizować różne konkursy „państwowotwórcze”, nie zaniedbano także okazji do zorganizowania wystawy artystów legionistów<sup>21</sup>. Wszystko to były strategie mające na celu pozyskanie jedyne liczącego się mecenasa, państwa.

Wojciech Jastrzębowski, jedyny członek IPS-u, który zasiadał w Senacie (w latach 1935–1938), rozpętał wielką batalię o swój projekt, tzw. procent na sztukę: „Społeczeństwo artystów plastyków oczekuje projektu ustawy, która by zobowiązywała do wstawienia w kosztorysy przy budowie nowych gmachów użyteczności publicznej pewnego procentu na rzeźbę, malarstwo, które tworzą nierozzerwalną całość z budowlą i świadczyć by mogły w przyszłości o wyrazie naszej epoki,

<sup>19</sup> J. Sosnowska, *Przedmowa*, w: *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939) (...)*, s. 17.

<sup>20</sup> *Sprawozdanie stenograficzne z posiedzenia Rady Instytutu Propagandy Sztuki odbytego dnia 4 kwietnia 1938 roku*, w: *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939) (...)*, s. 128.

<sup>21</sup> J. Sosnowska, *op. cit.*, s. 2–11.

a do codziennego naszego życia wniosły by więcej radości i piękna”<sup>22</sup>. Sam pomysł tego projektu zainspirował przykład Włoch, gdzie podobno taki przepis istniał. Temat poruszano także na posiedzeniach Rady IPS-u. Próbowano porozumieć się z ministrem przemysłu i handlu, Antonim Romanem, w sprawie częściowego finansowania przez przemysł prac z zakresu sztuki użytkowej. Niestety, wszystko rozbiło się o ciągły brak pieniędzy. Z tego powodu częste też były okresy wstrzymania zakupów dzieł sztuki do zbiorów państwowych<sup>23</sup>.

Po II wojnie światowej Ministerstwo Kultury i Sztuki (MKiS) powstało jako osobny resort, na mocy Dekretu PKWN z 15 listopada 1944 r. Jego głównymi zadaniami miały być: piecza nad twórczością artystyczną i sztuką odtwórczą, krzewienie kultury i sztuki w kraju (dawne funkcje IPS-u), propaganda za granicą (sfera działań TOSSPO), opieka nad muzeami i zabytkami oraz szkolnictwo artystyczne. Były to cele znacznie przekraczające nigdy niezrealizowane postulaty Polskiego Klubu Artystycznego sprzed lat dwudziestu. 5 października 1944 r. wydano rozporządzenie kierownika Resortu Kultury i Sztuki o tworzeniu organów kultury i sztuki przy Urzędach Wojewódzkich i Starostwach Powiatowych. Powstały wtedy miejsca pracy, które wielu plastynom umożliwiły fizyczne przetrwanie pierwszego okresu powojennego.

Ministerstwo Kultury i Sztuki było mecenasem wszechogarniającym, który stymulował rozwój sztuki, organizował system jej upowszechniania i planował powstanie nowej socjalistycznej kultury. Państwo nie zamierzało wycofywać się z tego projektu, ministerstwo patronowało i dotowało związki twórcze, a także pomagało im pozyskać wszelkiego rodzaju dobra materialne: paczki UNRRA, zapomogi, budynki. Bazę teoretyczną dla nowej sztuki miał zapewnić ocalały IPS, przekształcony w Państwowy Instytut Sztuki, którego dyrektorem pozostał Juliusz Starzyński. Tym razem Instytut miał się przekształcać w ośrodek naukowy, zajmujący się teorią sztuki socrealistycznej, a pod koniec realizacji Planu Sześcioletniego osiągnąć poziom pozwalający na włączenie go w struktury Polskiej Akademii Nauk<sup>24</sup>. Okazało się, że Jastrzębowski i Skoczyła mieli rację, upatrując w państwie jedyne poważnego mecenasa, o którego przychylności należy zabiegać.

W latach 1944–1945 uregulowano jeszcze jedną, ważną dla organizacji oficjalnego życia artystycznego, sprawę. Powstał ogólnopolski związek zawodowy, który mógł reprezentować artystów wobec państwa. Przed wojną istniały dwa konkurencyjne związki, oba założone w latach trzydziestych: Związek Zawodo-

<sup>22</sup> *Wojciech Jastrzębowski, księga pamiątkowa*, red. K. Piwocki, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 87–89.

<sup>23</sup> *Sprawozdanie stenograficzne z posiedzenia Rady Instytutu Propagandy Sztuki odbytego dnia 4 kwietnia 1938 roku (...)*, s. 121–123, 135.

<sup>24</sup> W. Sokorski, *Na marginesie sześcioletniego planu kulturalnego*, w: *Sztuka w walce o socjalizm (...)*, s. 86.

wy Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP), skupiający głównie artystów z grona kapistów i awangardy oraz „Blok” Zawodowych Artystów Plastyków („Blok” ZAP), do którego należeli przede wszystkim absolwenci warszawskiej ASP. Teraz powstał jeden związek, zapewniający mocną władzę i współpracujący ściśle z ministerstwem. Niestety dla warszawiaków, szybciej odrodził się ZZPAP, jego oddział lubelski reaktywowano już 2 sierpnia 1944 r. w Lublinie, a w tym samym okresie z inicjatywy Aleksandra Rafałowskiego powstał Komitet Organizacyjny Ogólnopolskiego Związku Plastyków. Należeli do niego ci plastycy, którzy znaleźli się w pobliżu władz lubelskich, m.in.: Juliusz Krajewski, Stanisław Teisseyre, Henryk Tomaszewski. 13 lutego 1945 r. wybrano Zarząd Okręgu Warszawskiego, na razie w Milanówku, w jego skład wchodził Rafałowski, Krajewski, Hanna Żuławska, przewodniczącym został Jan Cybis. Mimo że wszyscy oni, oprócz Cybisa, byli wychowankami warszawskiej ASP, żadne nie było związane z ideologią propagowaną przez tę uczelnię. Taki wybór oznaczał odsunięcie artystów „państwotwórczych” na boczny tor.

Odbywający się parę miesięcy później w Domu Plastyka w Krakowie Walny Zjazd Delegatów ZPAP uchwalił, że związek ma być jednolity i powszechny. Wybrano Zarząd, do którego weszli: Stanisław Teisseyre jako główny prezes, Cybis, Krajewski, Karol Tchorek, Franciszek Strynkiewicz, Eugeniusz Eibisch, Władysław Daszewski, Artur Nacht-Samborski, Marian Wnuk, Kazimierz Tomorowicz. Spowodowało to pewien rozłam w środowisku. Włodzimierz Bartoszewicz, bardzo aktywny przed wojną absolwent warszawskiej ASP, prezes „Bractwa św. Łukasza”, pisał o tych wyborach w kategoriach zamachu stanu: „To »wyborcze zwycięstwo« naszych krakowskich antagonistów miało dla polskiej sztuki poważne następstwa. Po przegłosowaniu swych warszawskich kolegów i obsunięciu ich od wpływów na kierowanie przyszłą sztuką polską – kapiści przystąpili do wykonywania swoich planów. Przede wszystkim więc zajęli się unieszkodliwieniem swoich rywali, stosując w tym celu względem nich metodę dyskryminowania i przemilczania, gdzie tylko się dało, wszelkich ich osiągnięć czy sukcesów”<sup>25</sup>. Dopiero w 1954 r. w gronie Zarządu znaleźli się dwaj artyści warszawscy: Tadeusz Gronowski i Jan Zamojski.

Związek natychmiast rozpoczął starania o zapewnienie mecenatu państwowego w jak największej skali. Właściwie próbowano zrealizować większość przedwojennych postulatów IPS-u. Już 5 października 1945 r. wystosowano memoriał do MKiS, domagając się planowych zakupów dzieł sztuki i stworzenia z nich galerii sztuki współczesnej, opodatkowania kosztorysów nowo powstających budowli na wyposażenie w sztukę i przymusowe kierownictwo artystyczne w poszczególnych gałęziach przemysłu lekkiego<sup>26</sup>. Związek wywalczył także powstanie Cen-

<sup>25</sup> W. Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1983 (wydanie II rozszerzone), s. 285.

<sup>26</sup> A. Vetulani, *Związek Polskich Artystów Plastyków*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, Warszawa–Kraków–Gdańsk 1992, s. 109–114.

tralnego Biura Wystaw Artystycznych, którego filie, galerie kupujące i wystawiające sztukę współczesną, organizowano w kolejnych miastach wojewódzkich.

Rozpoczęto też współpracę MKiS i ZPAP-u, która miała na celu przede wszystkim: „1) zabezpieczenie bytu materialnego artystów przez rozwinięcie właściwego systemu dotacji i zakupów; 2) związanie malarstwa i rzeźby z architekturą oraz poparcie rozwoju plastyki dla potrzeb życia codziennego; 3) popularyzację sztuki, rozbudowę muzealnictwa, akcję wydawniczą i wystawową w kraju i za granicą; 4) reformę programową i rozbudowę sieci terenowej szkolnictwa artystycznego w dostosowaniu do nowych potrzeb; 5) włączenie sztuki, szczególnie sztuki użytkowej, w całokształt gospodarki narodowej”<sup>27</sup>. Powstawały rozmaite komisje, urzędy i ich przybudówki dające punkt zaczepienia powracającym plastynom.

Realizm socjalistyczny, który został opracowany w Związku Radzieckim na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, w rzeczywistości był próbą rozwiązania problemów nurtujących wówczas artystów w całej Europie, a także w Stanach Zjednoczonych. I w państwach totalitarnych, i w demokratycznych narastał proces demokratyzacji i upowszechnienia kultury, rodziła się filozofia interwencjonizmu państwowego, także w dziedzinie sztuki. Dlatego mecenat państwa socjalistycznego realizował w zasadzie postulaty plastynków warszawskich.

Kolejnym ważnym dążeniem profesorów warszawskiej ASP było kształcenie sprawnych fachowców służących państwu i społeczeństwu, a nie wyizolowanych artystów. Pragnienia te wyrażano dobitnie w deklaracji Bloku ZAP: „Organizacja nasza wchodzi w życie w chwili, gdy zataczający coraz szersze kręgi temat jałowych sporów i niezdrowych metod walki zatruwa atmosferę pracy twórczej, zrywa łączność między artystą i społeczeństwem, a tem samym niszczy najrzetelniejsze wartości, na których musi się oprzeć dalszy rozwój sztuk plastycznych w Polsce. [...] Blok pragnie tworzyć plastykę, która mogłaby stanąć na wezwanie wszelkich potrzeb życia, zamówień państwa czy społeczeństwa, sztukę tematową, związaną ściśle z dziejami naszej współczesności”<sup>28</sup>. Z tej wiary wynikał liczny udział profesorów i absolwentów ASP w pracach na potrzeby państwa, a także siła, z jaką broniono malarstwa tematycznego i sztuki użytkowej.

Kontakt z szerokimi masami chciano nawiązać także poprzez działalność Instytutu Propagandy Sztuki, którego zadaniem była przecież działalność wystawieniowa i propagowanie sztuki. Prezes Bloku ZAP, otwierając wystawę tego ugrupowania w IPS-ie, mówił: „Wystawy dzieł sztuki, umożliwiające obcowanie ze sztuką szerszym odłomom społeczeństwa, są jedną z ważniejszych form propagowania sztuki jako rzeczy potrzebnej i niezbędnej do życia człowieka.

My artyści nie chcemy tworzyć tylko dla siebie – chcemy być potrzebni. Pod

<sup>27</sup> J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, s. 101.

<sup>28</sup> *Kronika plastyczna*, „Życie Sztuki”, R. II, 1935, s. 183–184.

tym względem nie chcemy być gorsi od nauczyciela, robotnika, rolnika czy urzędnika”<sup>29</sup>. Aby dotrzeć do jak największego grona odbiorców wprowadzono nawet formę wystawy objazdowej.

Tadeusz Pruszkowski, twórca najslawniejszej pracowni malarskiej warszawskiej ASP, także marzył o odzyskaniu przez sztukę należnego jej w społeczeństwie miejsca. W tekście *O wielką popularną sztukę*, opublikowanym w „Wiadomościach Literackich” w 1934 r., proponował elicie rządzącej usługi sztuki, pomoc w budowaniu mitologii władzy. Przy tak określonej funkcji sztuki artyści powinni powrócić do form „szlachetnego realizmu” i podtrzymywać narodowy charakter sztuki. Wyrażał nadzieję, że planowane w Warszawie wielkie prace architektoniczne pozwolą na powstanie takiej sztuki oficjalnej. Dzięki temu artyści mieli być postrzegani jako wysoko wykwalifikowani i przydatni specjaliści, a więc mogliby umocnić swoją pozycję w społeczeństwie<sup>30</sup>.

Takie dążenia do określenia nowej roli artysty wywodziły się jeszcze z dziewiętnastowiecznej wiary w społeczne posłannictwo artysty, którą ugruntowały kierunki awangardowe mające ambicję kształtowania społeczeństwa. „Wierząc w ideały sztuki masowej zmieniającej społeczeństwo, budującej wartości kulturowe – artysta w latach trzydziestych wiąże się najczęściej z mecenasem państwowym – albo usiłuje na własną rękę (zazwyczaj przy pomocy organizacji związkowych czy politycznych) dalej realizować swój, a właściwie całego poprzedzającego półwiecza, sen o sztuce wielkich możliwości społecznych. W takiej to sytuacji objawia się na Zachodzie, w tym także w Polsce, idea socrealizmu”<sup>31</sup>.

Socrealizm zapewniał odbiór społeczny sztuki za cenę słusznej treści i prostej zrozumiałej dla wszystkich formy. To właśnie po zjeździe nieborowskim w 1949 r. proponowano, by w ramach Planu Sześcioletniego zapewnić „jak najszerszy udział artystów w wykonywaniu określonych i przydatnych społecznie zadań”<sup>32</sup> i uruchomić akcję upowszechnienia sztuki. Mecenas MKiS spowodował, że organizowano Ogólnopolskie Wystawy Plastyki, na których kupowano obrazy do urzędów i ministerstw. W okresie odbudowy kraju były zamawiane wielkie zespoły dekoracji nowych gmachów i dzielnic. Władze upatrywały w sztuce wielkich możliwości agitacyjnych, był to przecież ważny element „frontu walki ideologicznej”. Taki sposób organizacji życia artystycznego stwarzał iluzję rzeczywistego oddziaływania sztuki na społeczeństwo.

Nic więc dziwnego, że cytowany już Bartoszewicz widział w odbudowie Starej Warszawy czynnik, który zapewnił zrozumienie szerokich mas dla sztuki współczesnej.

<sup>29</sup> Przemówienie prezesa Edwarda Kokoszki na otwarciu wystawy Bloku w Lublinie, w: *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939) (...)*, s. 46–48.

<sup>30</sup> T. Pruszkowski, *O wielką popularną sztukę*, „Wiadomości Literackie”, R.XI, 1934, nr 4, s. 2.

<sup>31</sup> W. Włodarczyk, *op. cit.*, s. 9–10.

<sup>32</sup> J. Bogucki, *Dysputy nieborowskie (...)*, s. 2.

„Na rusztowaniach, zawieszeni nad przepaścią, ubrani w robocze kombinezony plastycy i ich młode koleżanki pokrywali ściany kamienic farbą lub drapali rylcem sgraffitowe ornamenty. Rzeźbiarze ustawiali rzeźby, wygładzali i rzeźbili kunsztowne ornamenty i gzymsy. [...]

I wtedy to plastycy polscy zdobyli sobie imię i pozycję w naszym społeczeństwie. Znaczenie ich pracy, waga ich twórczego czynu stała się dla każdego jasna i widoczna.

Przestali być w oczach przeciętnego obywatela natchnionymi dziwakami, niepotrzebnie marnującymi czas na zasmarowywanie płócien niezrozumiałymi i nikomu niepotrzebnymi obrazami lub, lepienie równie niepotrzebnych nikomu figurek. Stali się potrzebni. Stali się nawet niezbędni. Bez ich talentu i twórczego wysiłku nie potrafilibyśmy odbudować tak pięknej Warszawy”<sup>33</sup>.

Jak powszechnie wiadomo, wspierana przez państwo sztuka socrealistyczna miała być socjalistyczna w treści i narodowa formie. W praktyce zalecano powrót do form dziewiętnastowiecznego realizmu, tzw. realizmu krytycznego. Możliwe było także nawiązywanie do dziewiętnastowiecznego malarstwa polskiego. Elementy narodowe były głównie argumentem ułatwiającym wprowadzanie socrealizmu w różnych krajach, dużo trudniej było je zastosować w praktyce. Przyszalano na naśladowanie renesansu polskiego, lub stosowano przypadkowe wstawki formalne. W tej formie należało przedstawiać tematy współczesne: polityczne, historyczne, sceny z życia mas pracujących, zawsze we właściwym ujęciu ideologicznym.

Realizm i forma narodowa były propagowane przez środowisko przedwojennej ASP w Warszawie. Profesorowie i absolwenci zrzeszeni w Bloku ZAP propagowali sztukę tematyczną, realistyczną w formie i rozumiałą dla ogółu. Niestety, był to na ogół realizm oparty na nieco innych niż dziewiętnastowieczne wzorach. „Bractwo św. Łukasza”, najsłynniejsza grupa z pracowni Pruszkowskiego studiowało z zapałem malarstwo niderlandzkie XVII w., a więc realizm mniej słuszny. Zresztą nawet przy dopuszczaniu pewnego poszerzenia formuły realizmu, jak to miało miejsce w PRL-u, najważniejsze były kryteria ideologiczne i polityczne. W przypadku niesłusznej wymowy obrazu realistycznego, można go było zawsze potępić za neorealizm lub weryzm, a więc błędy tak samo groźne jak formalizm. „Dlatego, że u podstaw neorealizmu czy weryzmu leży również »ideologia« niepoznawalności prawd rozwojowych życia i niezdolności człowieka do jego przebudowy, podobnie jak to cechuje wszystkie szkoły formalistyczne”<sup>34</sup>.

Pewne możliwości działania pozostawiało zainteresowanie sztuką ludową. W ujęciu socjalistycznym była ona przez wieki jedynym twórczym nurtem, istniejącym w opozycji do sztuki dworskiej „ulegającej kosmopolitycznemu i formali-

<sup>33</sup> W. Bartoszewicz, *op. cit.*, s. 281–282.

<sup>34</sup> W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, w: tenże, *Sztuka w walce o socjalizm (...)*, s. 239.

stycznemu skostnieniu”<sup>35</sup>. Ze sztuki ludowej należało czerpać inspirację w sposób umiejętny, a więc nie poprzez wykorzystywanie starych wzorów w obcej im kulturze mieszczańskiej, i nie poprzez stylizację, a jedynie „przetapiając” zmieniającą się zgodnie z duchem czasów sztukę ludową w twórczość współczesną. Sztuka ludowa miała być także podłożem do kształtowania sztuki narodowej. Należało ją tylko: „przeżyć na nowo w obrazie artystycznym. Należy ją podobnie jak tradycję narodową traktować jako wielką inspirację twórczą, jako zasadnicze wiązanie architektoniki sztuki narodowej. Należy ludowe podnieść do narodowego, żeby narodowe stało się dorobkiem całej ludzkiej cywilizacji. I to jest, sądzę, najszlachetniejsza droga czerpania z ludowego podłoża. Ze sztuki ludowej, a zwłaszcza folkloru wiejskiego, nie wolno nam uczynić nowych »okopów świętej trójcy«, swoistego formalizmu”<sup>36</sup>. Niestety, osoby zajmujące się sztuką ludową i narodową zawsze mogły zostać oskarżone o kolejne groźne wypaczenie – nacjonalizm.

Teoretycznie rzecz biorąc, taka ocena sztuki ludowej zgadzała się z ideologią plastyków „państwowotwórczych”. Warszawska ASP miała od początku ambicje tworzenia sztuki narodowej, bazując na sztuce ludowej próbowano wytworzyć polski styl w plastyce. Józef Czajkowski, pisząc o zadaniach szkoły, tak oceniał rolę sztuki ludowej: „Wspaniała sztuka ludu, który nie twierdził nigdy, że sztuka jest zbytekiem w życiu niepotrzebnym, ale żywiłowo tworzył tak, że nie ma ani jednej budowy, ani rzeczy wyszłej z rąk ludu, która by nie czarowała nas swoim wdziękiem, sztuką i jednocześnie zdrową i prostą celowością”<sup>37</sup>. Sukces Polski na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 r. przyniosło właśnie stworzenie specyficznego stylu narodowego opartego na wzorach sztuki ludowej. Autorami wystawianych w Paryżu prac byli artyści związani z „Warsztatami Krakowskimi”, a później z warszawską ASP. W wielkiej księdze opublikowanej po wystawie, Jerzy Warchałowski, komisarz pawilonu polskiego pisał, że wzory sztuki dworskiej były bez zrozumienia przejmowane z zagranicy i tylko sztuka ludowa ma charakter. Dlatego aby wypracować styl narodowy należało obserwować system komponowania i konstruowania stosowany przez artystów ludowych, a potem przenosić ten sposób myślenia na nowe projekty<sup>38</sup>.

W sporach z awangardą i kolorystami artyści „państwowotwórczy” często zarzucali tym ugrupowaniom „kosmopolityzm i naśladowczość”. Burzę wywołał tekst Tadeusza Cieślewskiego-syna, jednego z najaktywniejszych grafików „Rytu”, zatytułowany *Chwalebny prowincjonalizm*, w którym autor tak określał działania absolwentów ASP w Warszawie: „Właśnie dla przeciwstawienia się tej niepojętej a wstyd przynoszącej polskiemu imieniu akcji podnoszenia niewolnictwa

<sup>35</sup> W. Sokorski, *O właściwy stosunek do sztuki ludowej*, w: tenże, *Sztuka w walce o socjalizm (...)*, s. 90.

<sup>36</sup> W. Sokorski, *Na nowym etapie*, „Materiały do Studiów i Dyskusji”, R. III, 1952, nr 1, s. 154.

<sup>37</sup> J. Czajkowski, *Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie. Cele i zadania*, Warszawa 1928, s. 30.

<sup>38</sup> J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Kraków 1928, s. 13–18.

artystycznego wobec obcych wzorów do wysokości chwalebnej »europejskości« zrzeczyliłmy się pod hasłem »chwalebnej polskości«, która z ducha i ciała polskiego wyprowadzi sztukę polską, dając społeczeństwu i państwu własny dywan, własny puchar, wnętrze mieszkalne, obraz, rycinę, fresk czy posąg, w którym się »duch polski raz wreszcie wytłumaczy«<sup>39</sup>.

W okresie socrealizmu najostre kontrolowano malarstwo. Na tym polu, nawet tworząc sztukę realistyczną i narodową, łatwo można było zostać oskarżonym o któreś z groźnych wypaczeń. Dlatego styl malarski propagowany przez „Bractwo św. Łukasza” i pokrewne mu ugrupowania po wojnie właściwie zniknął z sal wystawowych. W 1946 r. powstała grupa „Warszawa” złożona z dawnych uczniów profesora malarstwa ASP Leonarda Pękalskiego. W katalogu wystawy z 1947 r. deklarowano: „Zwalczamy kolorowe gadulstwo obrazów, tworzonych li tylko dla przyjemności wzrokowej. Zwalczamy obojętny stosunek bezkształtnej plamy barwnej do spraw ludzkich”<sup>40</sup>. Odbyły się jeszcze dwie wystawy w 1948 i 1949 r. Do grupy należeli dość słabi malarze, a realizm jaki prezentowali został określony tytułem recenzji w „Naprzódzie”: *Pierwsze jaskółki polskiego neorealizmu*<sup>41</sup>. Pomijając względy artystyczne, z taką etykietką trudno było odnosić sukcesy.

Drugą grupą skupiającą absolwentów warszawskiej ASP było „Powiśle”, które próbowało kontynuować tradycje Bloku ZAP. Nazwę grupy wzięto od przedwojennej lokalizacji Akademii. Grupa wystawiała w 1948 r., i później jeszcze raz 1959 r. Na pierwszej wystawie prezentowano słusznie ideologicznie prace. Reprodukcje w katalogu rozpoczynały się reprezentacyjnym portretem *en pied* marszałka Michała Roli-Żymierskiego autorstwa Edwarda Kokoszki, a Michał Bylina wystawiał obraz *Szlak I Armii*. Wystawę zorganizowano pod protektoratem ministra obrony narodowej Michała Roli-Żymierskiego i ministra kultury i sztuki Stefana Dybowskiego<sup>42</sup>. Zastosowano więc pewne strategie, które wykorzystywał wcześniej IPS. Grupa zawiesiła jednak działalność i tylko poszczególni jej uczestnicy usiłowali znaleźć sobie bezpieczne miejsce w formule realizmu socjalistycznego. Wystąpienie tej samej grupy w końcu lat pięćdziesiątych nie mogło już przynieść sukcesu. Był to bowiem okres odwilży i powszechnego zachłyśnięcia się sztuką nowoczesną.

Bezpiecznym polem schronienia przed sztywnymi wzorcami socrealizmu w malarstwie była sztuka użytkowa, na ogół pozbawiona czytelnego tematu, z natury mało realistyczna, a za to potrzebna społeczeństwu i władzy. Wystarczyło unikać form związanych z konstruktywizmem i awangardą, nawiązywać raczej do sty-

<sup>39</sup> T. Cieślowski-syn, *Chwalebny prowincjonalizm*, „Sztuki Piękne”, R. X, 1934, nr 6, s. 235.

<sup>40</sup> E. Burke, *Bez tytułu*, w: *Katalog wystawy grupy artystów plastyków „Warszawa”*, Warszawa 1947, npag.

<sup>41</sup> K. Winkler, *Pierwsze jaskółki polskiego neorealizmu*, „Naprzód”, R. LVI, 1947, nr 94, s. 7.

<sup>42</sup> *Grupa Artystów Plastyków „Powiśle”*, katalog wystawy, Warszawa 1948, s. 3.

łów historycznych i sztuki ludowej, co było zgodne z duchem lat trzydziestych i czterdziestych.

Specyfiką przedwojennej ASP było kształcenie zarówno w dziedzinie sztuki użytkowej, jak i czystej. Równouprawienie tych dziedzin było jeszcze mocniej zaakcentowane przez zastosowanie do nich tych samych zasad kompozycji plastycznej. Słynna była powstała w 1926 r. Spółdzielnia Artystów Plastyków „Ład”, skupiająca profesorów i absolwentów Akademii. Artyści z kręgu „Ładu” mieli niemal wyłączność na projektowanie wnętrz reprezentacyjnych dla gmachów państwowych i placówek zagranicznych. W pracach nawiązywano do tradycji ludowych i dworskich, wnętrza miały bowiem reprezentować państwo i świadczyć o odrębności kultury polskiej. Projektowano także wnętrza mieszkalne adresowane głównie do inteligencji.

Po wojnie „Ład” odrodził się bardzo szybko. Już 11 października 1945 r. w Warszawie zarejestrowano znowelizowany statut. Tym razem spółdzielnia chciała stać się laboratorium przygotowującym wnioski dla rzemiosła i przemysłu. Ostatecznie zrezygnowano z przestawienia się na wzornictwo przemysłowe, tą dziedziną sztuki zajmował się bowiem Instytut Wzornictwa Przemysłowego. Projektanci „Ładu” pozostali przy dawnej stylistyce, przesuując akcenty ku funkcjonalizmowi i skromnej ludowości. Spółdzielnia szybko pozyskała nowe lokale i nowe tereny, otworzono warsztaty w Kłodzku, sklepy w Polanicy (1946–1952), Łodzi (1946–1948) i w Warszawie. Dopiero lata 1950–1952 przyniosły kryzys, brakowało dyrektora, a niektórzy plastycy odeszli. Problemy wiązały się z koniecznością podporządkowania „Ładu” Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (CPLiA). Kiedy w 1952 r., po negocjacjach, walne zgromadzenie Spółdzielni musiało przyjąć statut obowiązujący we wszystkich spółdzielniach CPLiA skończył się okres władzy artystów. Do spółdzielni mieli należeć wszyscy pracownicy, artyści mogli tylko sprawować nadzór artystyczny, a swobodna działalność była blokowana przez biurokratyczny system działania Centrali<sup>43</sup>.

Mimo tych kłopotów organizacyjnych przez cały okres powojenny członkowie „Ładu” projektowali dużo prestiżowych wnętrz, np.: w 1946 r. Prezydium Rady Ministrów, w latach 1947–1948 Państwową Komisję Planowania, Kluby Książki i Prasy, w latach 1949–1950 hotel Warszawa, w latach 1951–1952 sklepy na MDM, w 1954 r. kino-teatr i Dom Kultury w Nowej Hucie, ambasady Polskie w Meksyku i Sztokholmie, a także wiele tkanin żakardowych przeznaczonych na ściany wnętrz reprezentacyjnych. Artyści spółdzielni często uczestniczyli w konkursach i wystawach, szczególnie wiele ich prac pokazano na I Ogólnopolskiej Wystawie Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej w Zachęcie w 1952 r. W 1955 r., kiedy w wyniku konkursu typowano pamiątki na światowy Festiwal

<sup>43</sup> I. Huml, *Spółdzielnia Artystów Plastyków „Ład”*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, Warszawa–Kraków–Gdańsk 1992, s. 12–17.

Młodzieży, makaty Wandy Llewel-Rut zrealizowano w 14 wersjach kolorystycznych i 500 egzemplarzach. Ukoronowaniem intensywnej pracy spółdzielni była zorganizowana na przełomie 1956 i 1957 r. wielka wystawa XXX-lecia „Ładu” w Zachęcie.

Zmiana ustroju nie spowodowała załamania działalności „Ładu”. Stylistyka ludowej rodzimości doskonale odpowiadała nowemu ustrojowi, a w okresie socrealizmu funkcjonalistyczni konkurenci w dziedzinie projektowania wnętrz musieli zamilknąć. Jedynie zbiurokratyzowany system odgórnego zarządzania szkodził działalności spółdzielni.

Próba wykorzystania ideologii i struktury PRL-u dla realizacji przedwojennych marzeń o potędze sztuki użytkowej był Instytut Wzornictwa Przemysłowego (IWP), instytucja stworzona właściwie przez jedną osobę, Wandę Telakowską. Telakowska była oczywiście absolwentką warszawskiej ASP, od czasów przedwojennych zaangażowaną w propagowanie kultury artystycznej i podniesienia estetyki życia codziennego. Pisując do takich czasopism, jak np. „Arkady” popularyzowała zasady wpajane na Akademii. W 1938 r., za namową swoich profesorów, Wojciecha Jastrzębowski i Mieczysława Kotarbińskiego, została wizytatorem szkół artystycznych i plastycznych w MWRiOP. Po wojnie związała się z nową władzą, w latach 1945–1947 była naczelnikiem Wydziału Planowania, a potem Wydziału Wytwórczości w MKiS, a także dyrektorem utworzonego z jej inicjatywy Biura Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP). W 1947 r. BNEP mogło już zorganizować wystawę pokazującą osiągnięcia rękodzieła i skierować pierwsze projekty do produkcji. Przy BNEP-ie skupiono plastyków, którzy dotychczas zajmowali się sztuką użytkową. Telakowska zręcznie zdobywała fundusze w MKiS i w Ministerstwie Przemysłu i Handlu, by zlecać artystom wykonanie projektów, których nie istniejący prawie przemysł jeszcze nie potrzebował. W 1949 r. BNEP przeszło pod nadzór Ministerstwa Przemysłu Lekkiego, które stworzyło Centralę Przemysłu Ludowego, przekształconą później w CPLiA. W tej sytuacji Telakowska utworzyła w 1950 r. szerszą placówkę, Instytut Wzornictwa Przemysłowego (IWP), gdzie zgodnie ze swoim życzeniem pełniła funkcję zastępcy dyrektora do spraw artystycznych i naukowych aż do 1968 r. Profesor Jastrzębowski był oczywiście członkiem Rady Naukowej i stałym konsultantem IWP<sup>44</sup>.

Instytut miał skupiać i szkolić kadrę plastyków nadzorujących produkcję polskiego przemysłu. Był to szczyt marzeń o kształtowaniu estetyki życia codziennego i służbie plastyków dla społeczeństwa. Artyści mieli nadzorować formę powszechnie produkowanych i używanych przedmiotów. Jak pisała sama Telakowska, po wojnie: „Otworzyły się nowe możliwości takiego kształtowania form plastycznych życia codziennego, które zaspokajałoby w pełni materialne i kultu-

<sup>44</sup> T. Reindl, *Plastyczka – działaczka*, w: *Sztuka dla życia. Wspomnienia o Wandzie Telakowskiej*, Warszawa 1988, s. 7–11.

ralne potrzeby całego społeczeństwa”<sup>45</sup>. Rzeczywiście władze, które apelowały o włączenie się plastyków do pracy przemysłu i udział w realizacji Planu Sześćioletniego nie mogły oficjalnie odmówić wspierania IWP.

Pozycję IWP wzmacniał jeszcze fakt, że prowadzono tam badania nad wykorzystaniem w produkcji motywów ze sztuki ludowej. Była to oczywiście kontynuacja dziewiętnastowiecznej tradycji rozwijanej przez cały okres międzywojenny w środowisku warszawskiej ASP. Taka działalność była ideologicznie nie do podważenia. Tym bardziej że w tekstach Telakowskiej pojawiała się ocena metod wykorzystywania motywów ludowych uznawana za wzorcową nawet przez teoretyka socrealizmu, Włodzimierza Sokorskiego. Nie należało bowiem kopiować całych wzorów lub ich elementów, nakładając je na przypadkowe przedmioty, ani wykorzystywać starych metod, zauważonych w przedmiotach ludowych (metoda „Warsztatów Krakowskich” i warszawskiej ASP). Metodą właściwą było tworzenie przez artystę nowych form wynikających z inspiracji sztuką ludową lub zaprojektowanych w trakcie zespołowej pracy artysty i twórców ludowych<sup>46</sup>. Próby pracy z zespołami twórców ludowych zapoczątkowano jeszcze przed wojną, ale nigdy nie miały one tak oficjalnego, zinstytucjonalizowanego oparcia.

Najtrudniejszą przeszkodą w działaniach Instytutu był brak zrozumienia ze strony osób zarządzających przemysłem i, tak jak w przypadku „Ładu”, biurokratyczny bezwład. Co gorsza wzory ludowe w coraz słabszym wydaniu powiełała CEPELiA. Wraz z końcem epoki socrealizmu uległa osłabieniu pozycja IWP, okres odwilży przyniósł modernistyczne tendencje we wzornictwie i odwrót od socjalistycznej ludowości. O postawie samej Telakowskiej pisano: „Weszła w nowy ustrój pewna, z podniesioną głową. Ogarnęła ją pasja organizatorska, pasja społecznikowska, którą wyniosła z domu, w której została wychowana. Z gorliwością neofity organizowała najpierw Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji, a potem z zapałem wzięła się do realizowania swojej wielkiej koncepcji i ukochanej idei Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Miał się on stać rozsądnikiem dobrego smaku, który towarzyszyłby nam w życiu codziennym, byłby postrachem, »kiczu« i »szajsu«. Socjalizm musiał iść w parze z pięknem użytkowych przedmiotów, z wdziękiem przemysłowych wyrobów. Musiał”<sup>47</sup>.

Telakowska walczyła także o wprowadzanie do programów szkół artystycznych kierunków użytkowych. Już we wrześniu 1945 r., na I Zejeździe Delegatów ZPAP w Krakowie, krytykowała szkolnictwo wyższe za nadprodukcję niedokształconych artystycznie malarzy, brak przygotowania absolwentów do pracy z produkcją. Były to stare poglądy środowiska warszawskiego, które ostro zaatakowali mający w tym okresie wyraźną przewagę kolorysty. Ostatecznie, także dzięki jej ar-

<sup>45</sup> W. Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Warszawa 1954, s. 6.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 8–10.

<sup>47</sup> S. Ehrlich, *Don Kichot w spódnicy*, w: *Sztuka dla życia. Wspomnienia o Wandzie Telakowskiej (...)*, s. 31–32.

gumentom, na zjeździe szkolnictwa artystycznego w Poznaniu w 1949 r. ustalono, że uczelnie w Łodzi, Wrocławiu, Sopocie i Toruniu utworzą kierunki użytkowe<sup>48</sup>.

Na zakończenie warto wspomnieć o powojennych losach samej ASP w Warszawie. Po wojnie, pod wpływem kolorystów, przekształcono ją w uczelnię uczącą sztuk „czystych”. Do tradycji dawnej Akademii nawiązywała natomiast Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. C. K. Norwida, gdzie zajmowano się zagadnieniami sztuki użytkowej, i gdzie znalazło zatrudnienie wielu artystów ze środowiska przedwojennej ASP. Dopiero dążenia władz do zrealizowania Planu Sześcioletniego w plastyce doprowadziły do połączenia obu szkół w Akademię Sztuk Plastycznych, co nastąpiło 1 września 1950 r. Celem połączenia było wprowadzenie systemu kształcenia w duchu socrealizmu i przygotowanie studentów do pracy w przemyśle. Z PWSSP przeszli do Akademii Sztuk Plastycznych dawni profesorowie i absolwenci przedwojennej ASP w Warszawie: Jan Golus, Czesław Knothe, Eleonora Plutyńska, Bonawentura Lenart, Edward Kokozsko, otwarto (tylko na rok) pracownię projektowania form przemysłowych postulowaną przez Telakowską. W Akademii zapanowała dyktatura „młodzieży postępowej” i część profesorów musiała odejść ze uczelni w następnych latach. W 1953 r., w związku z natężeniem prac nad odbudową miast polskich władze pozwoliły na utworzenie wydziału Architektury Wnętrz. Projekt wydziału opracował prof. Wojciech Jastrzębowski. Wydział rozpoczął swoją działalność zgodnie z programami ułożonymi przez Jana Kurzątkowskiego (członka „Ładu”) i Czesława Knothe. Jednak i tu okres odwilży przyniósł falę zachwytu modernizmem oraz niechęć do starych wzorców<sup>49</sup>.

Dopiero okres po 1955 r. i wielki napływ sztuki abstrakcyjnej zepchnął na pobocze artystów z kręgu przedwojennej ASP w Warszawie. W okresie socrealizmu ich funkcjonowanie było stale możliwe dzięki pewnej zbieżności idei stworzonych przez środowisko artystów „państwowotwórczych” z tymi, które zawarło w doktrynie socrealizmu. Wynikało to w dużej mierze z równoległości powstawania obydwu koncepcji, były one próbą odpowiedzi na te same problemy. W latach trzydziestych, okresie odwrotu od awangardowej utopii, artyści usiłowali wpisać swoją aktywność zawodową w system funkcjonowania kultury masowej, znaleźć swoje miejsce w zmienionej strukturze społecznej. Stąd podobne zainteresowanie mecenatem państwowym, służbą artysty dla społeczeństwa, sztuką reprezentacyjną i propagandową, powrót do realizmu w krajach totalitarnych i demokratycznych. Dodatkowym elementem ułatwiającym akceptację systemu działania w socrealizmie był fakt, że absolwenci warszawskiej ASP mieli wpojona postawę „usługową”, przekonanie o konieczności pracy dla państwa i społeczeństwa.

<sup>48</sup> A. Lewińska, *Mówiono o Niej Wielka Wanda*, w: *Sztuka dla życia. Wspomnienia o Wandzie Telakowskiej (...)*, s. 43.

<sup>49</sup> W. Włodarczyk, *op. cit.*, s. 80–89.