Sztuka w czasach PRL

Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska

BoSz

Sztuka
w czasach
PRL

Stefania
Krzysztofowicz-
-Kozakowska

BOSZ

Spis treści

Wstęp
8

Architektura
12

Malarstwo, grafika, rysunek
52

Kształtowanie przestrzeni. Rzeźba pomnikowa, plenerowa, kameralna
154

Granice realności. Happeningi – performance – akcje
178

Trwała martwota
w całym kraju.
Nie ma wolności
bez krasnoludków
182

Integracja sztuk –
kreacje
monumentalne
192

Chcemy być
nowocześni.
Sztuka użytkowa
i design
214

O przestrzeń
dla sztuki polskiej
236

Piwniczne życie peerelowskich elit i cyganerii
248

Życie artystyczne w cieniu cenzury
256

Nierzeczywista rzeczywistość, czyli polska schizofrenia
264

Addenda
268

Wstęp

Upominamy się na ziemi
o ludzi spracowanych,
o klucze do drzwi pasujące,
o izby z oknami,
o ściany bez grzybów [...].
Upominamy się na ziemi,
o którą nie graliśmy w kości,
o którą milion padł w bitwach,
o jasne prawdy, o zboże wolności
o rozum płomienny [...].

Adam Ważyk, *Poemat dla dorosłych*

Czasy Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej – PRL-u – to dla sztuki i twórców okres wyjątkowo trudny i skomplikowany z powodu bezwzględnego podporządkowania wszystkich dziedzin kultury wszechobecnej polityce i agresywnej ideologizacji.

Lata 1944–1948 były okresem utrwalania władzy ludowej – „wczesnej Polski Ludowej"; w roku 1948 powstała Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, „przewodnia siła narodu", z I sekretarzem Bolesławem Bierutem na czele. Stopniowo nasilał się stalinizm, nieustannie wzmacniano dyktaturę partyjną. Dla kultury istotny był rok 1946, kiedy powstał Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, zajmujący się weryfikacją publikacji prasowych, radiowych, wydawnictw książkowych, filmów, spektakli teatralnych, wystaw i badaniem zgodności ich działań z oficjalną linią polityki. Urząd zlikwidowany został ostatecznie dopiero w 1990 roku.

Kolejna istotna dla kultury data to rok 1949, kiedy to sformułowana została doktryna realizmu socjalistycznego obowiązującego przede wszystkim w literaturze, architekturze, sztukach pięknych. Na swoich zjazdach kolejne środowiska przyjmowały założenia socrealizmu: w dniach 20–23 stycznia odbył się IV Zjazd Związku Zawodowego Literatów Polskich w Szczecinie; w dniach 12–13 lutego w Nieborowie zatwierdziła je konferencja plastyków z udziałem Włodzimierza Sokorskiego, a następnie w dniach 27–29 czerwca – Walny Zjazd Związku Polskich Artystów Plastyków w Katowicach; w dniach 18–19 czerwca uznała doktrynę I Krajowa Narada Teatralna w Oborach; w dniach 5–8 sierpnia Konferencja Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim; wreszcie w dniach 19–22 listopada Zjazd Filmowców w Wiśle. *W 1950 komunizm już jadł Polskę...* –

drapieżnie skomentował to kronikarz tamtych lat, Leopold Tyrmand.

Dnia 22 lipca 1952 roku Sejm uchwalił Konstytucję, w której znalazło się ideologiczne określenie: Polska Rzeczpospolita Ludowa – od tej pory była to oficjalna nazwa Polski.

Lata stalinowskiego terroru politycznego, procesów, więzień, dramatycznych rozrachunków zakończyła śmierć Józefa Stalina w 1953 roku. Cytowany wyżej Tyrmand zauważa w swoim *Dzienniku*: *Pod koniec ubiegłego roku (1953) coś jakby czknęło w polityce kulturalnej.* Postępująca od 1954 roku liberalizacja systemu zapowiadała wszechstronną – i złudną, jak się wkrótce okazało – tzw. odwilż, a przede wszystkim dawała nadzieję na amnestię dla więźniów politycznych. W sierpniu 1955 roku ukazał się na łamach „Nowej Kultury" demaskatorski *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka. W 1956 roku nastał „poznański czerwiec". Wtedy to padły słynne słowa Józefa Cyrankiewicza: *Każdy prowokator czy szaleniec, który odważy się podnieść rękę przeciwko władzy ludowej, niechaj będzie pewny, że mu tę rękę władza ludowa odrąbie w interesie klasy robotniczej,* [...] *w interesie naszej Ojczyzny.*

Faktyczną odwilż zapoczątkowało kilka wydarzeń: śmierć Bolesława Bieruta, fala październikowych manifestacji popierających powstanie na Węgrzech oraz uwolnienie prymasa Stefana Wyszyńskiego z „miejsca odosobnienia" w Komańczy. W październiku 1956 roku I sekretarzem PZPR został kreowany na bohatera narodowego i męża stanu, obdarzony dużym kredytem zaufania Wiesław Gomułka. Czas jego rządów określano jako „małą stabilizację" bądź „siermiężny socjalizm". Nadzieję tych lat szybko jednak, bo już w 1960 roku, unicestwiło postępujące skostnienie polityczne.

Znakomitą okazją do zademonstrowania pozornego liberalizmu politycznego był zorganizowany w Warszawie latem 1955 roku Międzynarodowy Festiwal Młodzieży i Studentów. Stanowił on również twórczy impuls dla polskich artystów różnych generacji, zwłaszcza dla najmłodszych, którzy najsilniej chłonęli zachodnią „nowoczesność". W Festiwalu pomyślanym jako impreza propagandowa dostrzeżono wówczas powiew wolności. Jak napisał Jacek Kuroń w książce *PRL dla początkujących*, ujawnił on *całe zakłamanie i fałsz tego stylu życia, który był lansowany jako postępowy. Okazało się, że można być postępowym, a jednocześnie cieszyć się życiem, nosić kolorowe ubrania, słuchać jazzu, bawić się i kochać.* Nie mniej ważna była Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale: miała to być demonstracja wolności artystycznej i dowód liberalizacji wymogów stawianych artystom. W dalszym ciągu jednak działała konsekwentnie cenzura, kontrolująca nie tylko pojedyncze dzieła, ale i wykreślająca *en bloc* nazwiska ludzi i ich dorobek, czego przykładem jest choćby Józef Czapski, którego publicystyka i twórczość artystyczna czekały niemal pół wieku na wyjście z drugiego obiegu.

Lata 1958–1968 zyskały miano *sweat sixties*; był to okres cichej umowy między władzą, która „przymykała oko", a światem kultury, który jakby nie zauważał, że działa za żelazną kurtyną. Ten czas pozornej wolności działania naznaczony był jednak okresowymi nagonkami, listami protestacyjnymi do władz i coraz częstszymi przypadkami emigracji.

Brzemienne w skutki były wydarzenia 1968 roku: zdjęcie z repertuaru Teatru Narodowego *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka, demonstracje studenckie, ostre wystąpienie Stefana Kisielewskiego, który podczas Walnego Zebrania ZLP skrytykował skandaliczną dyktaturę ciemniaków w polskim życiu kulturalnym, trywialny antysemityzm, strajki, w związku z którymi ówczesny I sekretarz KW PZPR w Katowicach Edward Gierek groził *pogruchotaniem kości*, wreszcie inwazja w Czechosłowacji.

Rok 1970 to krwawy grudzień na Wybrzeżu. Naoczny świadek tak o tych dramatycznych wydarzeniach opowiada: *strzelało ich dużo, bardzo dużo, strzelano z broni krótkiej TT, większość strzelała rykoszetem z bardzo bliskiej odległości, widziałem użycie broni przez kilkudziesięciu milicjantów, w jednym przypadku z odl. 5–10 metrów.* W styczniu 1971 roku I sekretarzem KC PZPR został Edward Gierek, który na spotkaniu z aktywem partyjnym w Trójmieście wygłosił przemówienie zakończone sławetnym pytaniem-apelem: *No to jak, towarzysze, pomożecie?*. Na co zebrani odpowiedzieli: *Pomożemy!*. Rozpoczęła się wówczas dekada dumnie zwana z racji chwilowej poprawy gospodarczej „budowaniem drugiej Polski".

W lutym 1976 roku Sejm PRL zmienił Konstytucję, wprowadzając zapis, że *PRL jest państwem socjalistycznym,* [...] *PZPR jest przewodnią siłą narodu,* że PRL *ma umacniać więzy przyjaźni ze Związkiem Radzieckim i innymi krajami socjalistycznymi.* Propagandowe hasła

charakterystyczne dla okresu „wczesnego Gierka" w rodzaju: *Polska rośnie w siłę, a ludziom żyje się dostatniej*, zdewaluowały się jednak w obliczu nasilającego się kryzysu i ogłoszonych w czerwcu 1976 roku niemal stuprocentowych podwyżek cen żywności. Wywołały one społeczny protest w postaci ogólnopolskich strajków; najpoważniejsze zajścia miały miejsce w Radomiu, ich sprawcami były, jak głosiła reżimowa prasa, bandy chuliganów i warchołów. Problemy kryzysu tyleż zdumiewająco, co cynicznie skomentował w charakterystycznej nowomowie sekretarz KC PZPR Jan Szydlak: [...] *musimy zmierzać do zwiększenia udziału czystego mięsa w okolicach gdzieś 65%, radykalnie powinniśmy zmniejszyć obecnie ilość wędlin trwałych, baleronów itp., na rzecz wędlin mniej mięsochłonnych*.

Galopujący wręcz kryzys spowodował wprowadzenie tzw. biletów towarowych na cukier. Po 1981 roku większość towarów żywnościowych, a także alkohol, papierosy, benzynę, proszek do prania, nawet buty można było nabyć tylko na kartki. Symbolem polskiego „dobrobytu" tamtych lat stał się – zapełniający półki sklepowe – ocet. Ostatecznie zniesiono kartki dopiero 1 sierpnia 1989 roku.

Kryzys ekonomiczny stał się również siłą napędową dla opozycji: w 1976 roku zawiązuje się Komitet Obrony Robotników, w 1977 zaczynają działać tzw. Latające Uniwersytety, w 1978 powstaje Towarzystwo Kursów Naukowych. Bezdyskusyjnym impulsem dla opozycji, a dla całego narodu polskiego źródłem wielkiej nadziei stał się wybór Karola Wojtyły na papieża w październiku 1978 roku oraz pierwsza brzemienna w skutki pielgrzymka Jana Pawła II do ojczyzny w czerwcu 1979 roku.

Rok później, w sierpniu 1980 roku, strajk w gdańskiej Stoczni im. Lenina rozpoczyna falę protestów będących wyrazem poparcia dla 21 postulatów Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego Stoczni, przede wszystkim żądania utworzenia niezależnych związków zawodowych. Strajki zakończyły się sukcesem: 31 sierpnia Lech Wałęsa i Mieczysław Jagielski podpisali Porozumienie zwane gdańskim porozumieniem sierpniowym; powtórzono to następnie w Szczecinie, Jastrzębiu-Zdroju i Hucie Katowice. Dnia 10 listopada 1980 roku zarejestrowano Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność", jego przewodniczącym został Lech Wałęsa. We wrześniu Edwarda Gierka zastępuje na stanowisku I sekretarza PZPR Stanisław Kania, który w Hucie im. Lenina zadeklarował: *będziemy bronić socjalizmu, jak bronić trzeba niepodległości Polski*. W październiku 1981 roku I sekretarzem zostaje wybrany Wojciech Jaruzelski; 13 grudnia 1981 roku ogłasza on stan wojenny i powołuje WRON – Wojskową Radę Ocalenia Narodowego. Stan wojenny, który trwał do 22 lipca 1983 roku, to dla kilku tysięcy osób gehenna aresztowań, pobyty w tzw. internatach – ośrodkach odosobnienia, dla wielu też podziemna praca: pomoc dla rodzin internowanych, druk i kolportowanie podziemnych gazet, ulotek, informatorów. Pomimo że rozwiązano Związek Artystów Plastyków, Związek Literatów Polskich, PEN Club, Związek Artystów Scen Polskich, to dla kultury, absolutnie wbrew logice, był to czas olbrzymiej mobilizacji intelektualnej, okres brzemienny w niezwykłe wydarzenia kulturalne i artystyczne, zaangażowane ideowo w aktualne wydarzenia.

Człowiekiem Roku 1981 został Lech Wałęsa, nagrodzony w 1983 roku Pokojową Nagrodą Nobla.

4 czerwca 1989 roku odbyła się pierwsza tura wyborów do Sejmu PRL, a kilka miesięcy później, 28 października, Joanna Szczepkowska w wywiadzie na zakończenie „Dziennika TVP" oznajmiła: *Proszę państwa, 4 czerwca 1989 roku skończył się w Polsce komunizm*.

Sztuka okresu Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej – PRL-u – była zjawiskiem niezwykle złożonym. Była ściśle sprzężona z polityką, która wyznaczała wyraźne kryteria, co dziś pozwala na wyodrębnienie kilku etapów jej historii. Skomplikowane politycznie i bogate w wydarzenia lata PRL-u to równocześnie czas rozwoju wszystkich dziedzin życia kulturalnego, czas wielkich nazwisk polskiej kultury.

Znakomitą rejestratorką wydarzeń politycznych była literatura. Pierwsza powojenna dekada to początkowo utwory opisujące doświadczenia kataklizmu wojny: Zofia Nałkowska, Tadeusz Borowski, Hanna Malewska, Stanisław Dygat. Okres socrealizmu to tzw. produkcyjniaki w stylu Jana Wilczka *Numer 16 produkuje* czy *Obywateli* Kazimierza Brandysa; funkcje propagandowe spełniały również książki Jerzego Putramenta, Bohdana Czeszki, Romana Bratnego. Poezja tych lat to prymat Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i Mieczysława Jastruna; to również panegiryki na cześć wodzów rewolucji, jak na przykład *Słowo o Stalinie* – wiersz napisany przez Władysława Broniewskiego, byłego więźnia moskiewskiej Łubianki.

W 1955 roku zaczął wychodzić tygodnik studentów i młodej inteligencji „Po Prostu" – symbol przemian Października; pismo zostało zlikwidowane już w 1957 roku, co sprowokowało wiece protestacyjne. Od 1957 roku wydawana jest „Polityka", wówczas organ KC PZPR i tuba propagandowa negatywnych przemian zachodzących po odwilży.

Odwilż polityczna połowy lat pięćdziesiątych wyraźnie ożywiła wszystkie niemal środowiska artystyczne; pojawiło się nowe pokolenie artystów, twórców fascynujących wręcz kreacji w literaturze, sztuce, teatrze, filmie, muzyce, kabarecie. W 1956 roku ukazują się ważne utwory Zbigniewa Herberta, Stanisława Grochowiaka, Marka Hłaski, Jerzego Andrzejewskiego, Mirona Białoszewskiego, Tadeusza Różewicza.

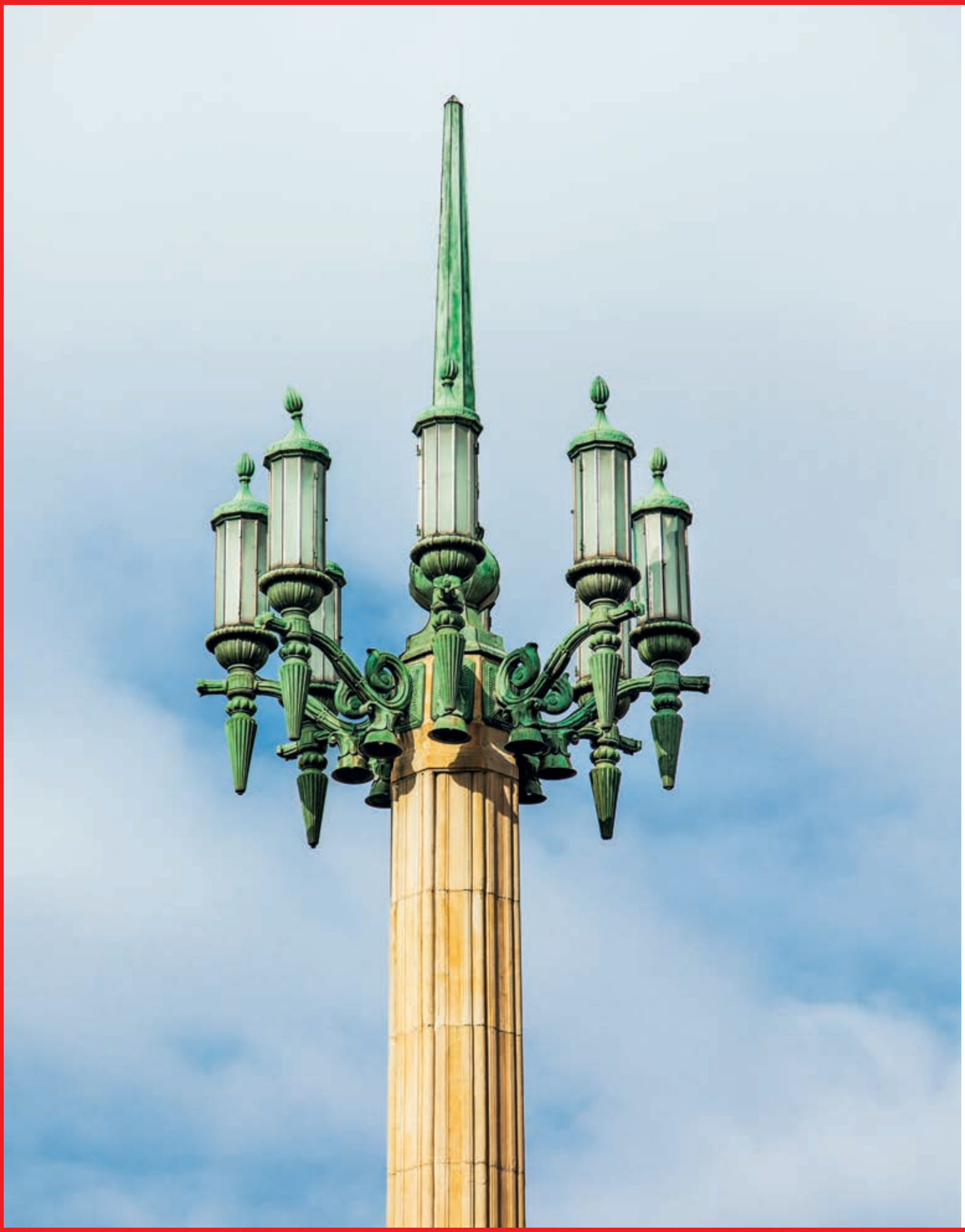
W poezji u schyłku lat sześćdziesiątych pojawia się Pokolenie '68 i Nowa Fala: Adam Zagajewski, Stanisław Barańczak, Ewa Lipska; Edward Stachura, Tadeusz Nowak, piewca rodzimej polskiej wiejskości Jerzy Harasymowicz. To także Zbigniew Herbert i jego *Pan Cogito* oraz Wisława Szymborska. To dobry czas dla polskiej dramaturgii, kształtowanej przez takie indywidualności jak: Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz czy Stanisław Grochowiak.

Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przynosi ambitną syntezę polskiego społeczeństwa w prozie Jerzego Andrzejewskiego (*Miazga*), Tadeusza Konwickiego (*Mała apokalipsa*), Kazimierza Brandysa (*Nierzeczywistość*), Jerzego Krzysztonia (*Obłęd*), Hanny Krall (*Zdążyć przed Panem Bogiem*). To twórczość obdarzonego niezwykłą wyobraźnią Stanisława Lema, tworzącego poza wszelkimi nurtami powojennej prozy. To także czas powstania jakże obfitej literatury drugiego obiegu.

Na cały okres PRL przypada też bogactwo literatury emigracyjnej. To Witold Gombrowicz i Czesław Miłosz; to objęte całkowitą cenzurą środowisko paryskiej „Kultury": Jerzy Giedroyc, Józef Czapski, Gustaw Herling-Grudziński, Leopold Tyrmand, Aleksander Wat, Marek Hłasko, Konstanty Aleksander Jeleński i wielu innych.

Koniec lat pięćdziesiątych to początek „polskiej szkoły filmowej", obejmującej lata 1955–1965. To premiera w 1958 roku *Popiołu i diamentu* w reżyserii Andrzeja Wajdy, a potem lawina wielkich nazwisk reżyserów i aktorów kolejnych dekad. To Kazimierz Kutz i Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Munk i Tadeusz Konwicki. To *Nóż w wodzie* Romana Polańskiego (1961) i Andrzeja Wajdy *Człowiek z marmuru* (1976), a potem *Człowiek z żelaza* (1981).

To również rozwój specyficznego zjawiska, jakim była „polska szkoła kompozytorska" z jej wielkimi nazwiskami: Krzysztofa Pendereckiego, Mikołaja Góreckiego, Witolda Lutosławskiego, Wojciecha Kilara.



Architektura

We wczesnych latach PRL-u architektura była ważnym elementem propagandy i tematem ideologicznych dyskusji. Dotyczyły one m.in. projektowania socrealistycznej architektury monumentalnej oraz wyboru odpowiednich wzorców inspirowanych klasycyzmem bądź renesansem (w myśl hasła, że architekt to inżynier gmachów i ulic, ale także dusz ludzkich). Po politycznej odwilży wykrystalizowała się nowa forma modernizmu, nie tyle negującego socrealizm, ile opowiadającego się za jego naprawą.

Kandelabr na Placu Konstytucji w Warszawie, Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa (dalej: MDM); fot. Marcin Koniak

Architektura

Architekt jest inżynierem dusz ludzkich

W okresie PRL-u architektura była ważnym narzędziem propagandy. Etap entuzjastycznej odbudowy kraju, przede wszystkim Warszawy, kończy Krajowa Partyjna Narada Architektów, która odbyła się w dniach 20–21 czerwca 1949 w gmachu KC PZPR; jej konkluzją było stwierdzenie, że *architekt jest nie tylko inżynierem gmachów i ulic, lecz inżynierem dusz ludzkich*, a także krytyka konstruktywizmu w architekturze i *osławionej teorii „domu-maszyny"*. Narada miała być wyrazem protestu przeciw *fetyszyzacji tworzywa i konstrukcji* [...] *formalizmowi i abstrakcjonizmowi, reformizmowi anglosaskiemu i superurbanizmowi Corbusierowskiemu*.

Związki architektury z polityką dokumentuje założony w 1948 roku miesięcznik „Architektura". Pismo wydawane przez Zarząd Główny Stowarzyszenia Architektów RP publikowało artykuły komentujące najnowsze, wzorcowe realizacje urbanistyczne i architektoniczne.

Upolityczniona zostaje również odbudowa Starego Miasta w Warszawie, realizowana nie według stanu przedwojennego, lecz wedle wzorów historycznych. Na przykład kościół św. Jana otrzymał fasadę gotycką zamiast przedwojennej neogotyckiej. Takie działanie miało zademonstrować odcięcie się peerelowskiej architektury od czasów II Rzeczypospolitej.

Centrum architektury socrealistycznej była Warszawa, a jej flagową realizacją moskiewski „wzór" w postaci Pałacu Kultury i Nauki podarowanego Polsce w 1952 roku; jego budowę ukończono 21 lipca 1955 roku. *Pałac Kultury* – napisał Tadeusz Konwicki – *kiedyś, za młodu, był Pałacem Kultury i Nauki imienia Józefa Stalina. Ogromna, spiczasta budowla budziła strach, nienawiść, magiczną zgrozę. Pomnik pychy, statua niewolności, kamienny tort przestrogi*.

Kanony nowej architektury dyktował czysty socrealizm warszawskiego MDM – Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej – zaprojektowanej w 1950 roku przez Stanisława Jankowskiego, Jana Knothego, Zygmunta Stępińskiego, Józefa Sigalina. Zwieńczeniem dzielnicy jest plac Konstytucji zdobiony olbrzymimi kandelabrami i fasadami z monumentalnymi, klasycznie socrealistycznymi rzeźbami przedstawiającymi *Hutnika*, *Włókniarkę*, *Kolejarza*, *Nauczycielkę z uczniami*, *Matkę z dzieckiem*, *Murarza*, *Rolnika*, *Górnika*. Paradoksem MDM było to,

że nowo wzniesione domy zasiedliła elita polityczna, a nie proletariat.

Innym paradoksem tego czasu była konserwatywna idea nawiązywania do tradycji historycznej architektury polskiej i światowej, co tak skomentował Jan Zachwatowicz: *niefortunne tendencje, pod niesłuszną nazwą realizmu socjalistycznego, skierowały twórczość wielu urbanistów i architektów na fałszywe drogi eklektyzmu historycznego i stosowania dawno przebrzmiałych koncepcji przestrzennych i form zdobniczych* [...].

Szczególnym wyzwaniem dla architektów była dzielnica Muranów, gdzie na miejscu zrównanego z ziemią getta zaprojektowano nową dzielnicę; odrzucony pierwszy funkcjonalistyczny projekt zastąpiony został klasycznie socrealistyczną zabudową opracowaną przez zespół prowadzony przez Bohdana Lacherta. Powrócono do przedwojennych planów urbanistycznych z trasą N–S, która przez wyraźną osiowość narzucała barokowy plan zabudowy. Od 1949 roku zabudowywano Muranów blokami, a w latach sześćdziesiątych i tam wprowadzono technologię wielkiej płyty. Gdy w 1951 roku pojawiły się zarzuty, że architektura Muranowa jest monotonna i nudna, szybko wzbogacono fasady o detale – boniowania, pilastry, dekoracje sgraffitowe, osiągając efekt architektury dojrzałego socrealizmu, co m.in. skomentował Leopold Tyrmand, pisząc, że Muranów *wygląda jak ciastko z kosza straganiary: małe tympanony ze sztukaterii dolepione metodą cukrowniczą nad podłużnymi, osiedlowymi oknami rodem z prymitywnego funkcjonalizmu. Elewacje z brudnego lukru*. Okazały wystrój wnętrza otrzymało kino „Muranów" zaprojektowane przez Michała Ptic-Borkowskiego: ozdobione zostało ręcznie kutymi kinkietami, kratami, rzeźbami, autorstwa m.in. Danuty Tomaszewskiej-Konarskiej, a ściany wyłożono czarnym marmurem z Dębników. Do dziś ceniona jest realizacja warszawskiego Domu Towarowego zbudowanego w latach 1948–1951 przez Zbigniewa Ihnatowicza i Jerzego Romańskiego.

Autorem wielu interesujących realizacji, które można określić jako socmodernistyczne, był wybitny architekt Marek Leykam, autor m.in. śmiałego projektu poznańskiego Okrąglaka, czyli Domu Towarowego wzniesionego w latach 1949–1954. W Warszawie zaprojektował w 1952 roku legendę PRL-u, tj. biurowiec Prezydium Rządu przy ulicy Wspólnej 62, z racji monumentalnej wewnętrznej galerii oraz schodów spiralnych nazywany powszechnie Ufficio Primo; następnie „żyletkowiec", również przy ulicy Wspólnej 56, a także – razem z Jerzym Hryniewieckim i Czesławem Rajewskim – stadion Dziesięciolecia Manifestu Lipcowego, czyli Stadion X-lecia, otwarty 22 lipca 1955 roku. Jerzy Hryniewiecki napisał o nim: G*ardził kompromisami wymuszonymi na projektantach w imię tej czy innej koniunktury*.

W 1949 roku ruszyła budowa pierwszego miasta socjalistycznego – Nowej Huty, której już w 1950 roku Sławomir Mrożek poświęcił na łamach „Przekroju" artykuł pod optymistycznym tytułem *Młode miasto*: *Nieznany autor z zaskakującą u debiutanta zręcznością tworzy kolaż najgorętszych haseł propagandy socjalistycznej*.

W 1949 roku powołany został zespół z Tadeuszem Ptaszyckim jako generalnym projektantem i młodą ekipą: Adamem Fołtynem, Januszem i Martą Ingardenami, Tadeuszem Janowskim, Bolesławem Skrzybalskim, Tadeuszem Rembiesą, Stanisławem Juchnowiczem. Pracowali oni nad projektem miasta dla zatrudnionych w hucie metalurgicznej (kryptonim „Gigant"). Projektanci założyli, że sercem miasta będzie plac Centralny, od którego odchodziły promieniście – wzorem urbanistyki barokowej – szerokie arterie obudowane kwartałami zwartej zabudowy; równocześnie usiłowali wcielić w życie ideę miasta-ogrodu. Oś urbanistyczną miały tworzyć: aleja Róż z niezrealizowanym ratuszem oraz aleja Lenina (obecnie Solidarności) prowadząca do kombinatu. Plac Centralny otaczała monumentalna architektura o wyszukanych okładzinach z piaskowca, zdobiona nie mniej okazałymi loggiami, porte-fenetrami, balustradami, gzymsami. Z kolei aleję Lenina zamykają budynki administracji kombinatu. Najokazalszy z nich zwany jest z racji neorenesansowej attyki Pałacem Dożów albo Watykanem. W tym kontekście warto przywołać pracę Krzysztofa Nawratka *Ideologie w przestrzeni*, zaintrygowanego relacjami polityki i architektury oraz urbanistyki, a także sukcesem klasycyzmu jako wzorca dla socrealistycznych urbanistów i architektów.

W 1953 roku w dzielnicy Nowej Huty zwanej Tajwanem wybudowano kino Świt, zdobione portykiem wspartym na 12 kolumnach; w 1955 roku odbyła się premiera *Krakowiaków i górali* w Teatrze Ludowym, zaprojektowanym przez Janusza i Martę Ingardenów oraz Jana Dąbrowskiego.

Opublikowany w 1955 roku w tygodniku „Nowa Kultura" słynny *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka był bezlitosną krytyką owego idealnego miasta, jakim miała

Pałac Kultury i Nauki w Warszawie, 1955;
Narodowe Archiwum Cyfrowe (dalej: NAC),
fot. Zbigniew Siemaszko

Wnętrze Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie
z rzeźbą Aliny Szapocznikow *Przyjaźń*, 1954;
NAC, fot. Zbigniew Siemaszko

Modernistyczna architektura, lansująca schemat fasad podporządkowanych rytmowi balkonów bądź tarasów, opanowała również polskie kurorty od morza po Tatry. W Szczawnicy są to sanatoria: Górnik (1959–1964), zaprojektowane przez Henryka Buszko, Hutnik (1960), Nauczyciel (1974) czy też Budowlani (1977). A także sanatoria w Busku-Zdroju, Ustroniu Śląskim, w Zakopanem zaś dom wczasowy Rzemieślnik. Zaprojektowany przez Leszka Filara, Przemysława Gawora i Jerzego Pilitowskiego dom wczasowy Harnaś w Bukowinie Tatrzańskiej, budowany w latach 1966–1969, charakteryzuje się lekkością uskokowo konstruowanej potężnej bryły, znakomicie wpisanej w górski krajobraz. Jedną z bardziej efektownych realizacji jest zbudowany w latach 1959–1970 w Ustroniu-Zawodzie kompleks sanatoryjny na Równicy, zaprojektowany przez zespół: Henryk Buszko, Aleksander Franta, Tadeusz Szewczyk. Główny, olbrzymi budynek sanatoryjny jest bryłą o wyraźnych podziałach horyzontalnych, wspiera się na podporach, wieńczy go taras widokowy. W sąsiedztwie rozmieszczonych zostało 25 budynków zdobionych zygzakowatymi balkonami i skonstruowanych uskokowo w formie piramid. Stąd nazwa projektu: piramidy, wpisująca się w określenia innych realizacji Henryka Buszki, jak np. katowickie kukurydze i gwiazdy. W Krynicy Stanisław Spyt i Zbigniew W. Mikołajewski zaprojektowali modernistyczną przeszkloną Pijalnię, której budowę ukończono w 1971 roku.

Wieżowiec na osiedlu Tysiąclecia w Katowicach, projekt Henryk Buszko, Tadeusz Szewczyk, Marian Dziewoński, Aleksander Frant, 1958–1979; fot. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska

W 1964 roku Halina Gurianowa i Edmund Goldzamt, czołowy ideolog realizmu, projektują w Kołobrzegu sanatorium Bałtyk. Modernistyczną formę nadała monumentalnemu budynkowi przeszklona bryła o dynamicznej (dzięki ukośnym balkonom) fasadzie oraz dobudowany od strony morza półokrągły pawilon, również oszklony.

Największy kurort PRL znajdował się w Kozubniku koło Porąbki w Beskidach. Zespół Domów Wypoczynkowo-Szkoleniowych Hutniczego Przedsiębiorstwa Remontowego w Katowicach przeznaczony był przede wszystkim dla dygnitarzy partyjnych, a także dla pracowników Huty im. Lenina w Krakowie, Huty Stalowa Wola oraz Huty Kościuszko w Chorzowie. Budowę kompleksu złożonego z 11 hoteli, otoczonego masywami Kaczory i Żaru rozpoczęto w 1968 roku, ukończono zaś dwa lata później. Dziś jest to ruina, ale planuje się rewitalizację tego założenia.

W latach siedemdziesiątych realizowane są również kompleksy budowlane odbiegające od powszechnego

monumentalizmu. Ciekawym przykładem architektury bazującej na niemal kubistycznych zestawach przenikających się brył jest ambasada PRL w Phenianie, zaprojektowana przez Michała Gutta, Tadeusza Zielińskiego, Wiesława Nowaka i Alinę Scholtz. Podobna, lecz znacznie skromniejsza forma charakteryzowała pierwsze peerelowskie domy jednorodzinne, czego znakomitym przykładem jest willa na krakowskich Dębnikach projektu Krzysztofa Bienia, w formie spiętrzonych brył geometrycznych.

Na szczególną uwagę zasługują – zdecydowanie odbiegające od blokowej architektury kurortów – ośrodki sportowe. Taki jest m.in. Centralny Ośrodek Sportu wzniesiony w Zakopanem w związku z Mistrzostwami Świata FIS w 1962 roku. Realizowany był w latach 1957–1960 pod nadzorem projektantów: Andrzeja Skoczka, Bogumiła Zaufala, Stanisława Karpiela, którzy nadali obiektowi interesującą formę – szczególnie efektowny jest dach zamykający salę gimnastyczną.

Styl tatrzańskich schronisk górskich budowanych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych konsekwentnie tworzyła Anna Górska z Zakopanego, przed wojną współpracownica Bohdana Pniewskiego. Zaprojektowała m.in. schronisko na Hali Ornak (1947–1949), w Dolinie Pięciu Stawów (1949–1954), a także na Polanie Chochołowskiej (1951–1953) i na Turbaczu (1953–1958). Ideą Anny Górskiej było idealne wpisywanie architektury, wzorem koncepcji Stanisława Witkiewicza i stylu zakopiańskiego, w pejzaż wysokogórski oraz kreowanie nowej, kamiennej architektury regionalnej. W następnych dekadach zaprojektowała niezrealizowane schronisko na Przysłopie Miętusim i osadę turystyczną na Hali Pisanej; z 1986 roku pochodzi projekt szałasu na Polanie Szymoszkowej.

Przeciwwagą koncepcji Anny Górskiej była kontrowersyjna, futurystyczna architektura powstałego w latach 1966–1974 obserwatorium meteorologicznego na Śnieżce, zaprojektowanego przez Witolda Lipińskiego i Waldemara Wawrzyniaka w formie trzech połączonych brył o kształcie dysków z żelbetu, aluminium, stali, szkła.

Architektura sakralna. Malarstwo monumentalne i witraże

Odrębną historię ma architektura sakralna czasów PRL. W pierwszych latach po wojnie odbudowano większość zniszczonych kościołów, konsekwentnie jednak odmawiano zgody na lokalizację i budowę nowych. Mimo to kolejne dekady przyniosły ewidentny rozwój architektury sakralnej, z wieloma wybitnymi realizacjami. Niezmiennie jednak toczyły się ostre batalie o każde prawo budowy i każdą lokalizację.

Klasycznym przykładem takich właśnie zmagań jest historia Arki Pana – kościoła pw. Matki Boskiej Królowej Polski na osiedlu Bieńczyce w Nowej Hucie. Po odwilży władze PRL dały zgodę na budowę kościoła w pierwszym polskim mieście socjalistycznym. Plac i krzyż na osiedlu Teatralnym zostały poświęcone w 1956 roku, jednak w roku 1960 cofnięto decyzję o lokalizacji. Spowodowało to zamieszki w Nowej Hucie, padły strzały, doszło do użycia armatek wodnych i gazu łzawiącego. Ostatecznie arcybiskup Krakowa kardynał Karol Wojtyła w 1969 roku wmurował kamień węgielny na osiedlu Bieńczyce, a w 1977 roku konsekrował świątynię. Autorem projektu był Wojciech Pietrzyk, który zaproponował efektowną, pełną ekspresji bryłę kościoła, wyraźnie inspirowaną kaplicą Le Corbusiera w Ronchamp. Fasada otrzymała okładzinę z przywiezionych przez parafian drobnych otoczaków, w których dostrzegano metaforę teologiczną (odnoszącą się do słów z Ewangelii św. Łukasza: „Jeśli ci umilkną, kamienie wołać będą"). Ołtarz zdobi monumentalna, sugestywna przez swą deformację postać Chrystusa Ukrzyżowanego autorstwa Bronisława Chromego, który nadał jej tytuł *Z życia do życia*. W ciągu nisz korytarza prowadzącego do podziemnej Kaplicy Pojednania umieszczone zostały, równie ekspresyjne *Pieta polskie* – drewniane rzeźby Antoniego Rząsy. W kaplicy stoi zaś figura Matki Boskiej Pancernej wykonana z łusek pocisków wyjętych z ciał żołnierzy walczących pod Monte Cassino.

Spośród wielu mniej lub bardziej udanych realizacji kościelnych kilka zasługuje na szczególną uwagę.

Interesującym przykładem nowoczesnej formy architektury kościelnej końca lat pięćdziesiątych jest kościół pw. Miłosierdzia Bożego w Kaliszu z charakterystycznym, niemal namiotowym falistym dachem. Projekt przygotowali w 1958 roku architekci Jerzy Kuźmienko i Andrzej Fajans; zrealizowano go zaś dopiero w latach 1977–1993.

W 1957 roku wmurowany został kamień węgielny pod konsekrowany w 1961 roku konstruktywistyczny kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny we Władysławowie. Projekt Szczepana Bauma i Andrzeja

Jerzy Tchórzewski, *Żar*, 1974, akryl na płótnie, 162 × 144 cm;
wł. Krzysztof Tchórzewski

Alfred Lenica, *Z dna wojny*, 1962, olej na płótnie, 130 × 162 cm;
wł. prywatna

W ciągu kilkunastu lat namalował setki syntetycznych notatek akwarelowo-gwaszowych oraz olejnych autoportretów, rejestrujących różne stany ducha i różne momenty życia, uzupełnianych niekiedy autorskimi komentarzami. Te skrajnie oszczędne w formie, malowane pozornie prymitywnie, ale ze swobodą, a nawet nonszalancją autoironiczne portrety ukazują wręcz sarmacką rubaszną żywotność modela, spontaniczność i humor. Uzupełnia je rozmach w kładzeniu farby, klarowność kompozycji, intensywna gama kolorystyczna, wreszcie wyrafinowana ekspresja. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych kilkakrotnie tworzył też Panek niezwykle dynamiczne kompozycje, najczęściej budowane czernią, bielą i ugrami, z przedstawieniami galopujących koni i kóz.

Analiza zagadnień przestrzeni i ruchu, nawiązująca do koncepcji Henryka Stażewskiego, to wyróżnik malarstwa geometryczno-konstruktywistycznego uprawianego m.in. przez wspomnianego już Adama Marczyńskiego oraz konceptualistów: Zbigniewa Gostomskiego, Jana Berdyszaka, Jerzego Kałuskiego, Zbigniewa Dłubaka. W katalogu swej wystawy w Galerii Krzysztofory w 1967 roku Dłubak zadeklarował: [...] *stosunek artysty do świata zewnętrznego powinien być czysty. Polega to na poszukiwaniu znaków pozwalających zamanifestować określony sposób widzenia świata, w przeciwieństwie do tego, co jest tylko próbą utrwalenia zjawisk zmysłowych* [...]. *Poszukiwany znak powinien mieć charakter uniwersalny, powinien obejmować wielorakie zjawiska, nie egzemplifikując ich, wyłuskiwać ich najgłębszą istotę.*

Kajetan Sosnowski stworzył w latach 1963–1965 cykl „obrazów pustych"; Jerzy Rosołowicz natomiast budował swoje kompozycje z soczewek i pryzmatów.

Wojciech Fangor, który w 1958 roku przygotował wspólnie ze Stanisławem Zamecznikiem wystawę *Studium przestrzeni*, realizował w latach sześćdziesiątych obrazy wywołujące na płótnie efekty optyczne z charakterystycznymi zamglonymi kołami i falami. Do malarstwa op-artowskiego zbliżył się również Stefan Gierowski, zainteresowany zarówno kolorem, jak i barwnym widmem świetlnym. Niejako „poprzez malarstwo" starał się on zilustrować doświadczenia naukowe z polem magnetycznym oraz zjawiska fizyczne oparte na złudzeniach optycznych.

Z podobnych doświadczeń op-artu połączonych z wiedzą na temat zjawiska rozbicia światła korzystał w następnej dekadzie perfekcjonista warsztatowy Adam Wsiołkowski, powtarzając geometrycznie wykreślone znaki ukształtowane za pomocą światłocienia, koloru, perspektywy, podporządkowane matematycznej logice. Niekiedy artysta zestawia też kompozycje parami na zasadzie pozytywu i negatywu.

W 1965 roku – po okresie zainteresowania sztuką materii i kreowania obiektów przestrzennych – obrazy cyfrowe, tzw. obrazy liczone, zaczął malować Roman Opałka. Podjął on wręcz szaleńczą decyzję pokrywania płócien drobnymi rzędami progresywnie wzrastających liczb i realizował ją do końca życia. Odliczał na płótnie liczby od 1 do nieprzewidywalnej ostatniej, którą miała wyznaczyć śmierć; zmarł w 2011 roku. Od 1972 roku rozjaśniał też każdy kolejny obraz niewielką domieszką bieli, zmierzając ku ostatniemu, całkowicie białemu. Każdemu ukończonemu obrazowi towarzyszyła dokumentacja fotograficzna – zdjęcie autora.

Ryszard Winiarski z kolei tworzył abstrakcyjne kompozycje oparte na zasadach gier i informacji, wykorzystywał rachunek prawdopodobieństwa w systemie budowania obrazów, których podstawą był podział szachownicowy pól czarnych i białych, wykreślanych losowo.

Abstrakcją geometryczną interesuje się od lat siedemdziesiątych Jan Pamuła, wykorzystujący zarówno w obrazach, jak i grafikach statystykę matematyczną opartą na rachunku prawdopodobieństwa, tablice liczb przypadkowych, a także rzut kostką. Od 1976 roku Pamuła eksperymentuje z komputerem, co tak skomentował: *Użycie maszyny cyfrowej* [...] *polegało na zastosowaniu jej możliwości w odniesieniu do języka geometrycznych form, który jest stosowany w moich obrazach. Komputer został tu więc użyty nie w celu ujawnienia możliwości nowej techniki, ale posłużył jako zwykłe pomocnicze narzędzie.*

Równocześnie pojawia się malarstwo ograniczające treść do znaku. Stanisław Fijałkowski buduje abstrakcje geometryczne, stosując daleko idące uproszczenie. Jan Dobkowski-Dobson interesuje się znakami przypominającymi płynne formy antropomorficzne, których wręcz secesyjne linie i płasko nałożone kolory zdają się rejestrować erotyczną ekstazę. Witold Damasiewicz natomiast tworzy kompozycje ograniczone do lapidarnych, prostych znaków. Mistrzem geometrycznych i syntetycznych kompozycji bazujących na rytmie i symetrii znaków podporządkowanych wyrafinowanej, często monochromatycznej

palecie jest należący do pokolenia Arsenału, związany z Grupą Wrocławską, Józef Hałas, dla którego punkt wyjścia stanowi synteza pejzażu.

Autorem eksperymentów z pogranicza fotografii i kinetyki łączących światło, ruch, przestrzeń był Andrzej Pawłowski. W 1956 roku zrealizował *Heliogramy*; w 1957 – *Kineformy*. W roku 1963 powstał cykl *Powierzchnie naturalnie ukształtowane uwarunkowane światłem*, a w 1964 dramatyczne *Manekiny* – uformowane przez wypełnienie elastycznych worków stygnącą masą gipsową. W 1975 roku na przygotowanej z okazji kongresu AICA wystawie *Voir et recevoir* eksponował – zaproszony przez Mieczysława Porębskiego – cykl *Sarkofagi krakowskie*, również powstały w wyniku naturalnych zachowań krzepnącego materiału i oparty na idei „form naturalnie ukształtowanych": były to ułożone na postumentach kalekie manekiny nawiązujące w koncepcji artysty do królewskich grobów na Wawelu. Kolejne eksperymenty Pawłowskiego to wykorzystanie w 1977 roku serii ekspresyjnych zdjęć dłoni do stworzenia cyklu *Genezis*, odwołującego się do *Księgi rodzaju*.

Ważną osobowością polskiego malarstwa lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych był niepokorny i zbuntowany Jerzy Ryszard „Jurry" Zieliński, który w 1967 roku wraz z Janem Dobkowskim założył Grupę Neo-Neo-Neo. Bliski estetyce pop-artu i twórczości Andy'ego Warhola, realizował metaforyczne obrazy operujące dużymi płaszczyznami płasko nałożonych ostrych kolorów. Wielokrotnie powracał do motywu ust, częstokroć zamkniętych, zasznurowanych, zakneblowanych – ta ironiczna symbolika dla cenzury była jednak nieczytelna. W 1975 roku powstał obraz *I tak nam płynie czas* z motywem klepsydry ułożonej z dwóch biało-czerwonych butelek wódki.

Chcemy wyrażać wprost
Kolejna stabilizacja

Charakterystyczne dla czasów PRL były powtarzające się okresy pozornej stabilizacji łączącej się z nadzieją na przyszłość. Następny etap małej stabilizacji ugruntowuje się na przestrzeni lat siedemdziesiątych, przepełnionych prognozami kolejnego polskiego cudu gospodarczego. Wątpliwości co do ówczesnej sytuacji politycznej odnotowuje w *Lekcjach mediolańskich 1986* Tadeusz Kantor:

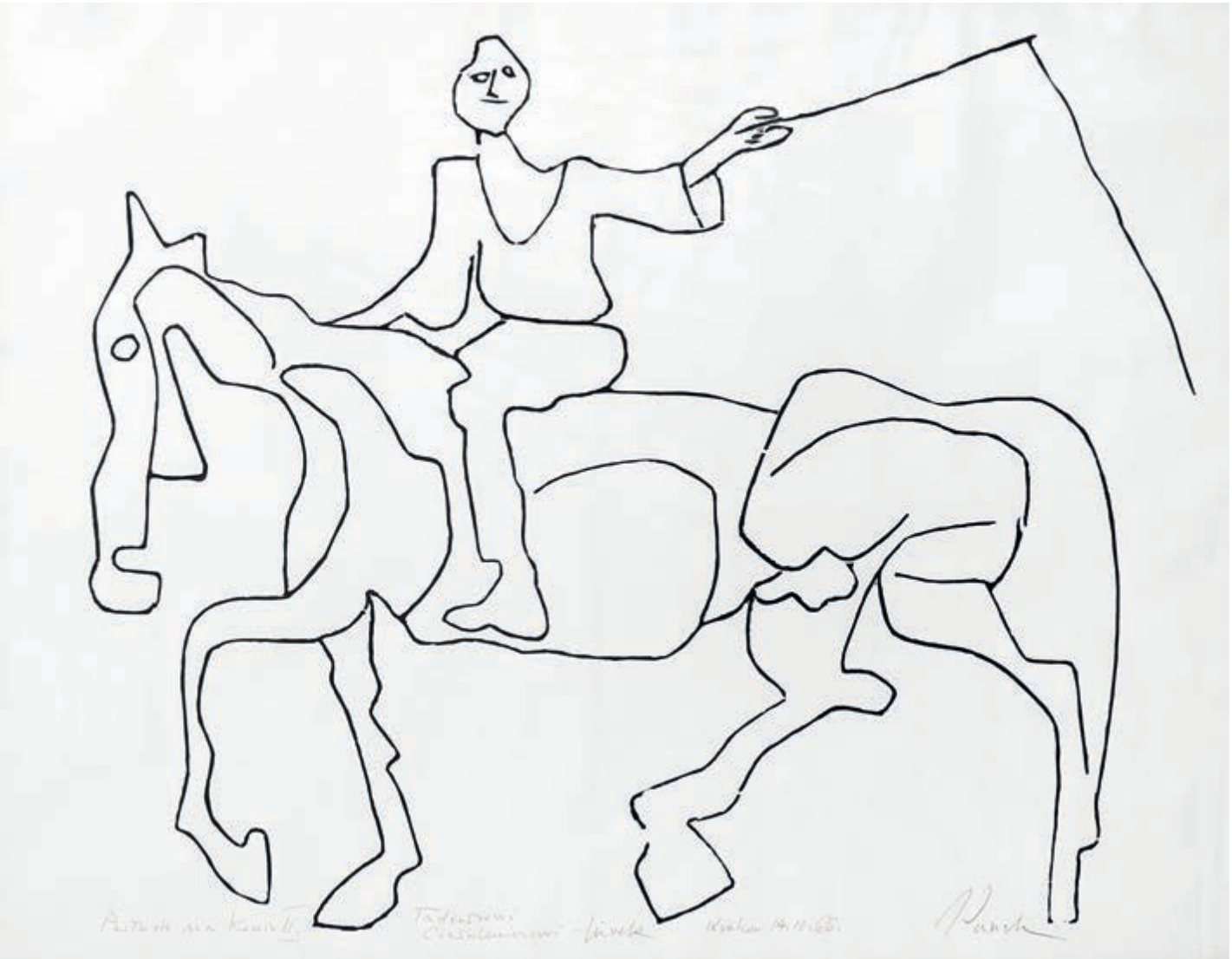
Czyżby trwał dalej
czas pogardy,
krwiożerczych, dzikich instynktów
absurdów władzy, która nie chce się za nic „ucywilizować"
i trwa ciągle w pierwotnych okresach historii?

W sztuce postępuje dewaluacja informelu i coraz popularniejsza staje się nowa figuracja, inspirująca się konkretną rzeczywistością. Rodzi się idea tworzenia sztuki zaangażowanej społecznie, tematycznej, antymalarskiej. Taki program zadeklarowali jeszcze w połowie lat sześćdziesiątych bliscy idei artystycznej Andrzeja Wróblewskiego uczniowie Adama Hoffmanna, członkowie krakowskiej Grupy Wprost: *Chcemy wyrażać wprost, nie pomijać wielorakich możliwości w plastyce: tematów, symboli, form znaczących, tworzywa stosowanego dla treści*. Byli to: Maciej Bieniasz rejestrujący ponurą śląską rzeczywistość, Zbylut Grzywacz dokumentujący, czasami wręcz naturalistycznie, brzydotę i okrucieństwo szarej peerelowskiej codzienności, Leszek Sobocki, autor m.in. cykli autoportretów nawiązujących do tradycji polskiego malarstwa trumiennego czy też do portretów młodopolskich, Jacek Waltoś odwołujący się do ekspresyjnie malowanych wątków biblijnych, mitologicznych i filozoficznych. Grupa działała w latach 1966–1986, do czasu, kiedy ich demaskatorski politycznie program artystyczny stracił rację bytu.

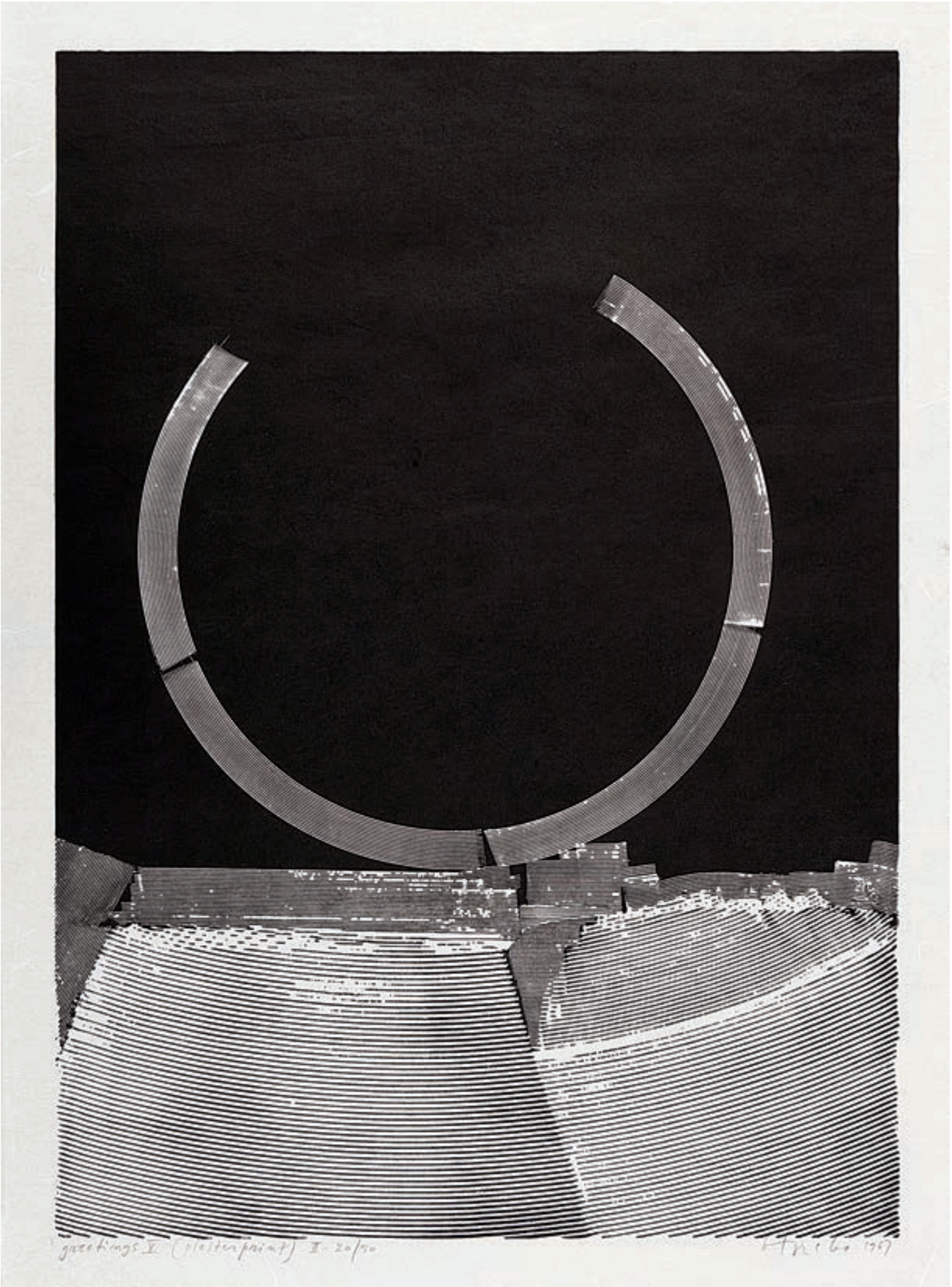
Malarstwo figuratywne, które ugruntowało się w połowie lat siedemdziesiątych, nie odwoływało się bezpośrednio do otaczającego świata, lecz podejmowało specyficzny dyskurs z rzeczywistością, znany m.in. z malarstwa przedstawicieli nowej figuracji – Teresy Pągowskiej czy Janusza Przybylskiego, opowiadających się za znaczną deformacją rzeczywistości.

Na zapotrzebowania współczesności odpowiadał również – modny w kulturze zachodniej – hiperrealizm, dla którego punktem wyjścia były zdjęcia bądź diapozytywy ilustrujące otaczający świat. Taką rzetelną interpretację otaczającej rzeczywistości podjęli m.in. łodzianin Andrzej Sadowski, czerpiący bezpośrednią inspirację z amatorskich, nieidealizujących i nereżyserowanych fotografii, oraz krakowianin, malarz i filmowiec Krzysztof Kiwerski umieszczający hiperrealistyczne koparki w abstrakcyjnej, „pustej" przestrzeni.

Malarstwo przyjmowało za punkt wyjścia czarno-białą fotografię bądź barwny diapozytyw, które pełniły funkcję



Jerzy Panek, *Pastuch na koniu II*, 1966,
drzeworyt, 42,5 × 54 cm;
Archiwum Domu Aukcyjnego Nautilus w Krakowie,
fot. Maciej Żywolewski



Ryszard Otręba, *Pokłon V*, 1967, gipsoryt na bibule, 72 × 53 cm; repr. za: *Artyści Krakowscy Uniwersytetowi Jagiellońskiemu. Grafiki podarowane w latach 2013–2015*, Maria Natalia Gajek (red.), Kraków 2015; Archiwum Domu Aukcyjnego Nautilus w Krakowie, fot. Maciej Żywolewski

Kształtowanie przestrzeni. Rzeźba pomnikowa, plenerowa, kameralna

W czasach PRL-u, zwłaszcza w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, o rzeźbie, jej programie ikonograficznym, formie, a nawet wyborze autorów, decydowało państwo, jako główny mecenas. Dopiero w końcu lat sześćdziesiątych rzeźba częściowo uwolniła się od presji polityki i propagandy, pojawiły się tematy uniwersalne, egzystencjalne, poetyckie.

Alina Szapocznikow, *Portret wielokrotny (czterokrotny)*, 1967, czarny granit, poliester barwny, wys. 110 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi

Kształtowanie przestrzeni. Rzeźba pomnikowa, plenerowa, kameralna

Po wojnie Ossip Zadkine chciał ofiarować Polsce dedykowany spalonej Warszawie *Pomnik dla zniszczonego miasta,* znany też jako *Człowiek z rozdartym sercem*. Ówczesne władze nie przyjęły go jednak, uznając, że jest zbyt formalistyczny. Ostatecznie w 1953 roku znalazł miejsce w Rotterdamie: do dziś stoi na tle odbudowanego z ruin portu i jest swoistym symbolem miasta.

W trudnej historii czasów PRL szczególne miejsce zajmuje rzeźba, zwłaszcza w wersji monumentalnej. Zdana była niemal wyłącznie na mecenat państwowy opowiadający się za twórczością podporządkowaną polityce peerelowskiej, zarówno pod względem zamawianych tematów oraz wymaganej formy, jak i pod względem doboru autorów.

Bezpośrednio po wojnie „numerem jeden" krakowskiego środowiska rzeźbiarskiego był Xawery Dunikowski, czynny od dziesięcioleci, od ok. 1900 roku. Po 1945 roku skupił się na kreacjach monumentalnych, wykazujących tendencje do „architektonizacji" formy i przestrzeni. Był autorem zrealizowanego w latach 1949–1952 roku na Górze św. Anny pomnika Powstańców Śląskich, który otrzymał formę abstrakcyjnej, ażurowej struktury zintegrowanej z otaczającą przestrzenią i odwołującej się do przedwojennych tradycji konstruktywistycznych. W latach 1949–1955 pracował nad pomnikiem Wyzwolenia Ziemi Mazursko-Warmijskiej. Dla Warszawy przygotował niezrealizowany projekt pomnika Bohaterów Warszawy oraz ostatni w jego karierze monument ku czci Żołnierza Polskiego na Muranowie z 1963 roku. Xawery Dunikowski, nieuznający kompromisów w sztuce i w życiu, miał równocześnie słabość do idei socjalizmu. Nie poddał się jednak socrealizmowi. Uhonorowany został orderem Budowniczego Polski Ludowej, lecz jego rzeźba przedstawiająca Józefa Stalina – o którym Włodzimierz Sokorski powiedział, że wygląda jak „karzeł z wielką łapą" – nie mogła być pokazana na żadnej wystawie.

Gdy w 1949 roku „zadekretowano" realizm socjalistyczny, pierwszą nagrodą na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1950 roku uhonorowano pracę Alfreda Wiśniewskiego *Granica pokoju* – nieudolną realizację pokazującą, że rzeźbiarzom brakuje solidnego warsztatu akademickiego, który pozwoliłby sprostać wymogom realizmu socjalistycznego. Aby temu zaradzić, zaczęto wysyłać młodych adeptów rzeźbiarstwa na studia w leningradzkiej Akademii Sztuk Pięknych. Jednym z beneficjentów

był krakowski monumentalista Marian Konieczny, autor wielkich zleceń państwowych, m.in. pomnika Bohaterów Warszawy (1959–1964), pomnika Lenina w Nowej Hucie (1969–1973), warszawskiej Nike (1964), krakowskiego pomnika Stanisława Wyspiańskiego (1982) i pomnika Wincentego Witosa z 1985 roku. Podobna była kariera Antoniego Hajdeckiego, twórcy m.in. krakowskiego pomnika sowieckiego marszałka Iwana Koniewa (1987).

Zapowiedzią nowej formy rzeźbiarskiej oraz nowych treści stała się Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu w 1948 roku, gdzie w przestrzeń ekspozycji włączone zostały prace o jednoznacznych tytułach: *Robotnik* (Xawery Dunikowski), *Braterstwo broni* (Jerzy Bandura), *Kowal* (Maksymilian Potrawiak), *Hutnik* (Borys Michałowski).

W Warszawie głównym poligonem rzeźby socrealistycznej były Pałac Kultury i Nauki oraz MDM. Fasady Pałacu (1955) zdobione były personifikacjami muz: filozofii, muzyki, teatru, poezji, tańca, literatury; postaciami kołchoźnic, robotników, „sowieckiej inteligentki", w hallu natomiast umieszczona została, doskonale wpisująca się w jego przestrzeń, potężna spiżowa rzeźba dwóch mężczyzn ze sztandarem autorstwa Aliny Szapocznikow *Przyjaźń* – która niestety w ostatnich latach zniknęła.

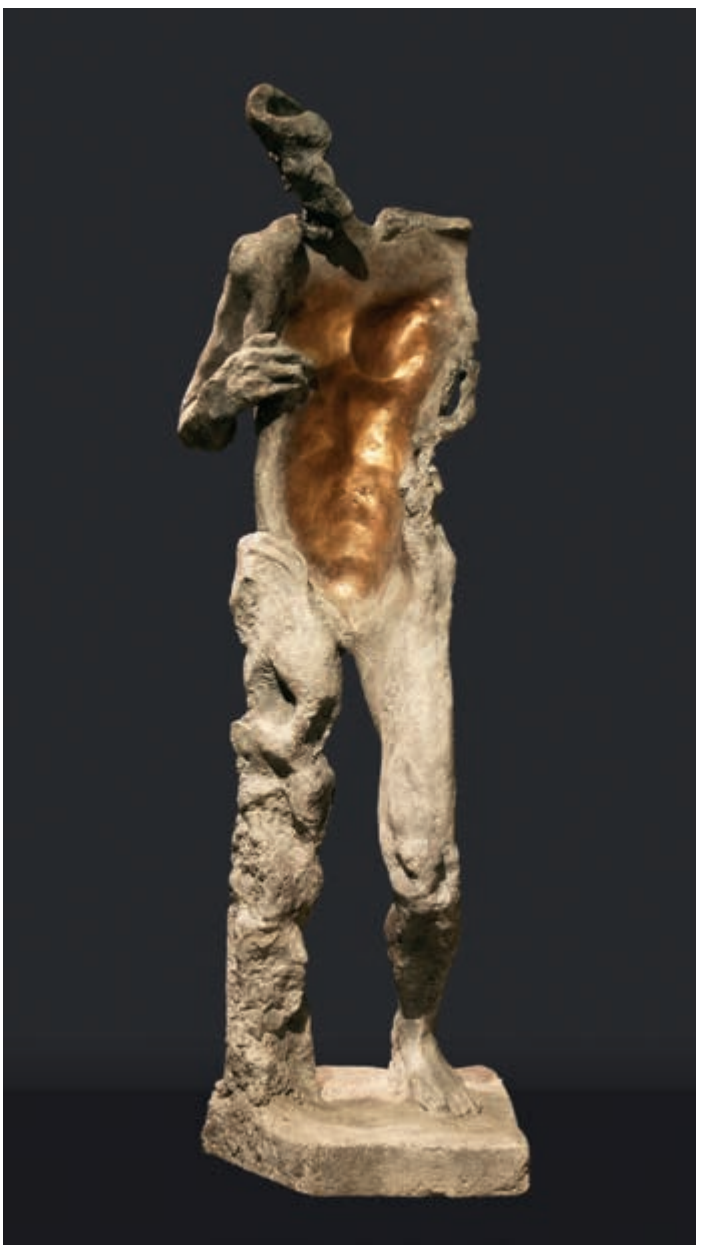
Rzeźba socrealistyczna zdobi fasady nowo powstających budynków, jak to ma miejsce m.in. w Warszawie, a przede wszystkim w Nowych Tychach, gdzie stanęły rzeźby *Hutnik* Jerzego Kwiatkowskiego i *Górnik* Stefana Chorembalskiego, a przede wszystkim *Przodownica pracy – murarka* Stanisława Marcinowa, klasyczna wręcz rzeźba realistyczna w formie i socjalistyczna w treści.

Równocześnie w środowiskach warszawskim i poznańskim wyraźna stała się tendencja odrzucania wymogów socrealizmu i koncentrowania się na rzeźbie ekspresyjnej, poruszającej tematy egzystencjalne i symboliczne. Eksperymenty te podejmowane były przede wszystkim w rzeźbie monumentalnej, pomnikowej, czego przykładem jest pomnik Bohaterów Getta Warszawskiego (1946) Natana Rappaporta i Leona M. Suzina. Współautorem pomnika Ofiar Faszyzmu w Oświęcimiu był z kolei Jerzy Jarnuszkiewicz, którego interesowały ujęte syntetycznie relacje formy i przestrzeni. W 1964 roku Franciszek Duszeńko, Adam Haupt, Franciszek Strynkiewicz projektują pomnik Pamięci Ofiar Zagłady w Treblince, emanujący ekspresją potężnych głazów. Jedną z ciekawszych realizacji pomnikowych lat sześćdziesiątych jest pomnik Powstańców Śląskich w Katowicach, zaprojektowany w 1967 roku przez Gustawa Zemłę wspólnie z architektem Wojciechem Zabłockim, w postaci dynamicznej formy sugerującej rozwiane draperie lub orle skrzydła. W 1964 roku w Krakowie-Płaszowie, na terenie dawnego obozu koncentracyjnego, staje pomnik Ofiar Faszyzmu projektu Witolda Cęckiewicza, z ekspresyjną rzeźbą dłuta Ryszarda Szczypińskiego; w 1988 roku Hanna Szmalenberg i Władysław Klamerus realizują symboliczny pomnik-mur *Umschlagplatz* w Warszawie.

W roku 1958 powstają dwa ważne, acz niezrealizowane, projekty autorstwa Oskara Hansena: pomnik Bohaterów Warszawy oraz oświęcimska „*Droga*". „*Droga*", przygotowana na Międzynarodowy Konkurs na Pomnik Oświęcimski, negowała tradycyjne pojęcie monumentu oraz rzeźby pomnikowej. Artysta uznał za pomnik drogę wpisaną w przestrzeń całego obozu koncentracyjnego, wraz z barakami, kominami, zasiekami z drutu, rampą kolejową. Odwołał się do swej koncepcji formy otwartej, do idei sztuki otoczenia, w której motorem jest człowiek: *Forma Otwarta to kompozycje zmienne, to procesy życia eksponowane przez tła. Sztuka w konwencji Formy Otwartej polega na kształtowaniu przestrzeni poznawczej, rozumianej jako TŁO, eksponującej zmieniające się zdarzenia w życiu przyrody i człowieka.*

Koszmar wojny, problemy przemijania i zniszczenia najdobitniej ilustrowała Alina Szapocznikow. Związana z wystawą w Arsenale, rzeźbi w 1954 roku *Pomnik dla spalonego miasta* i zmysłową *Pierwszą miłość*. Zdaniem Andrzeja Osęki *liryczna i cielesna, była rewolucyjnym dziełem, którego siłą był bunt młodzieńczy* [...] *poczucie piękna i okrucieństwa czasu*. Kilka lat później powstaje *Ekshumowany* – zapis zniszczenia i deformacji. W 1960 roku Szapocznikow koncentruje się na modelowaniu rzeźb ze zmultiplikowanych fragmentów własnego ciała odlewanych w żywicach syntetycznych; były to przede wszystkim odciski ulegających ciągłej metamorfozie ust, a także „utrwalanie" czegoś nietrwałego, przemijającego, jak w *Autoportrecie zwielokrotnionym* z 1965 roku. Potem skupia się już wyłącznie na swoim ciele odciskanym w masie winylowej lub poliuretanowej. Są to dramatyczne cykle: *Brzuchy* (1969–1971), a także *Tumory* (*Nowotwory*) – odlewy fragmentów ciała z zatopionymi w nich intymnymi pamiątkami życia. Następny cykl, *Herbier* (*Zielnik*) z lat 1971–1972, to jakby rozprasowane, zdeformowane akty syna. Tę specyficzną wiwisekcję

Władysław Hasior, *Golgota II*, 1971, assemblage, wys. 100 cm; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem



Jacek Waltoś, *Sam*, 1969–1970, brąz, 163 cm; repr. za: Jacek Waltoś, *Wielekroć to samo. Malarstwo, rzeźba, grafika z lat 1960–2012*, Kraków 2013; fot. Stanisław Zbigniew Kamieński

Jerzy Nowakowski, *Pomnik pokoleń 1977*, 1977, brąz;
fot. Jerzy Nowakowski

Granice realności. Happeningi – performance – akcje

Happening to tworzenie dzieła sztuki rozgrywające się na oczach publiczności i kontrolowane w ograniczony sposób przez artystę – autora scenariusza i wykonawcę zdarzenia. Pierwszy polski happening zrealizował w 1965 roku Tadeusz Kantor. Ta forma wypowiedzi umożliwiała artystom swego rodzaju opanowanie przedmiotu, uchwycenie go in flagranti. *Podobny sposób kreacji odnaleźć można w sztuce performance'u, z czasem wzbogacanego o większe manifestacje, małe misteria czy inscenizacje filmowe.*

Władysław Hasior, *Pochód sztandarów* podczas Święta Kwitnącej Jabłoni w Łącku nad Dunajcem, 1973; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

Granice realności. Happeningi – performance – akcje

List
ma 14 metrów długości,
2 i pół metra szerokości,
odpowiednią grubość
i wagę 87 kilogramów.
opatrzony znaczkami pocztowymi,
stemplami, pieczęciami
i adresem
znajduje się
w urzędzie pocztowym.
Warszawa, ulica Ordynacka [...]
Listonosze niosą list
ulicami miasta.

Na początku lat sześćdziesiątych w polskiej sztuce pojawił się happening – rozgrywające się na oczach publiczności, kontrolowane przez artystę zdarzenie. Była to kolejna odsłona pogoni polskiej sztuki za Europą. Animatorem happeningu i jego „odkrywcą" na polskim gruncie był Tadeusz Kantor, który podczas prób spektakli opartych na tekstach Stanisława Ignacego Witkiewicza poszukiwał „granic realności", eksperymentując równocześnie na granicy teatru i życia: *Happening jest dla mnie rodzajem opanowania przedmiotu, próbą złapania go* in flagranti. Pierwszy happening to słynny *Cricotage* – zorganizowany 10 grudnia 1965 roku w kawiarni Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych Warszawie, został powtórzony w Krakowie jako *Linia podziału*. Z kolei rok 1966 przyniósł *Pierwszy happening szwajcarski*, zwany *Wielkim ambalażem*, a rok 1967 – happening *List*, zrealizowany przy współpracy warszawskiej Galerii Foksal.

Najbardziej znany był spektakularny *Panoramiczny happening morski*, który miał miejsce 23 sierpnia 1967 roku na nadbałtyckiej plaży w Łazach podczas pleneru w Osiekach. Przed ogromną publicznością Tadeusz Kantor zaprezentował następujące części akcji happeningowej: *Koncert morski*, w czasie której Edward Krasiński we fraku dyrygował falami morskimi, *Barbujaż erotyczny*, *Kultura agrarna na piasku*, co polegało na sadzeniu gazet na plaży, oraz *Tratwa Meduzy*. W odpowiedzi na ów morski happening Kantora Włodzimierz Borowski zaaranżował na tym samym plenerze w Osiekach *VII pokaz synkretyczny „Zdjęcie kapelusza"*.

Tadeusz Kantor jeszcze wielokrotnie powracał do idei happeningów; były to m.in. *Lekcja anatomii według Rembrandta* w 1968 roku, odtworzona następnie w Kunsthalle w Norymberdze, czy też w tym samym roku *Hommage à Maria Jarema* w Galerii Krzysztofory.

Happeningowym finałem były *Aranżacje* Jarosława Kozłowskiego w 1969 roku: zbudowane przez artystę dzieło sztuki publiczność mogła na koniec zdemontować, a nawet po prostu zniszczyć. Do tej tradycji odwoływał się kontestujący politykę władz młodzieżowy ruch Pomarańczowa Alternatywa, o którym będzie jeszcze mowa.

W 1973 roku podczas Święta Kwitnącej Jabłoni w Łącku odbyła się, obserwowana przez tysiące widzów, szczególna procesja strażaków. W atmosferze zabawy ludowej nieśli oni przez pola 20 monumentalnych *Sztandarów*

autorstwa Władysława Hasiora, mistrza i reżysera tego wydarzenia artystycznego. Hasior, apologeta tandety i kiczu, którego twórczość oscylowała pomiędzy wesołym miasteczkiem, prowincjonalną pobożnością a seansem spirytystycznym, pracował nad *Sztandarami* od 1965 roku, epatując – jak w całej twórczości – szczególnymi nastrojami: małomiasteczkową poetyką asamblaży wykonywanych z różnych, najczęściej jarmarczno-śmietnikowych przedmiotów, które włączone w jego prace ulegały metamorfozie i tworzyły prawdziwe arcydzieła.

Mistrzem niezwykle starannie przygotowywanych akcji był Jerzy Bereś, który używał swoich rzeźbionych w kłodach drewnianych „zwidów" i „ołtarzy" w ulicznych wydarzeniach, pozostawiających jedynie namalowany na jezdni ślad, jak to było przy *Taczkach wolności* (1981). Podobnie *Przepowiednie* (1968 i 1988), *Wyrocznie* (ok. 1967), cykl *Msze* (1975–1984) stanowiły odwołanie do podstawowych żywiołów, do natury, chleba. Od lat osiemdziesiątych poczynając, akcje Beresia stały się swoistą dysputą artystyczną, jak np. *Spór z Andrzejem Wajdą* czy *Dialog z Tadeuszem Kantorem*.

W latach siedemdziesiątych rozpowszechniła się w sztuce światowej jako forma efemerycznej wypowiedzi artystycznej – performance, które w Polsce zostały zainicjowane w 1978 roku w Krakowie przez *Performance and body* w Galerii Labirynt oraz *I am* w Galerii Remont. Istotną rolę odegrała też akcja *Działanie na głowę* Zofii Kulik, Przemysława Kwieka i Grzegorza Kowalskiego. W konwencji swoistego performance'u mieści się również body-art, czyli sztuka ciała, traktująca ciało artysty jako środek wyrazu, czego przykładem są akcje Zbigniewa Warpechowskiego: z 1973 roku *Nic plus Nic plus Nic plus Nic* czy też głośny cykl *Champion of Golgotha* z lat 1978–1981.

Specyficzne performance aranżowała Maria Pinińska-Bereś, autorka akcji *Bańki mydlane* czy *Wysyłanie listu za pomocą sił natury*, co sama klasyfikowała jako działanie na granicy sztuki, rzeczywistości i psychologii. Pierwszy etap wysyłania „listu" rozegrał się jako działanie artystyczno-psychologiczne w 1976 roku na polach Prądnika w Krakowie, kiedy to artystka wykorzystała siłę wiatru. Próby wysłania listu siłami natury powtarzane były jeszcze w latach osiemdziesiątych: *zgodnie z ich prywatnym charakterem fotografa przy tym nie było.*

W 1975 roku Stefan Papp zorganizował w krakowskich Zakładach Budowy Maszyn i Aparatury im. Stanisława Szadkowskiego intrygującą i kontrowersyjną akcję plastyczną *Sztuka i praca*, która miała pokazać alians świata artystycznego i klasy robotniczej. Na wydziale mechanicznym, montażowym, w odlewni i w kuźni eksponowano rzeźby, obrazy kilkunastu artystów, m.in. Jerzego Nowosielskiego i Tadeusza Brzozowskiego, a Jerzy Bereś, ubrany jedynie w dwie deseczki, zbudował *Ołtarz piękny*; jego nagość wywołała wówczas konsternację. Wśród wielu pozytywnych i krytycznych opinii istotna jest wypowiedź Jonasza Sterna: *Darujmy sobie rozważania o wartości artystycznej tego przedsięwzięcia. Nie atakujmy obrazem maszyny. Estetyczne urządzenie fabryki to zupełnie inna sprawa niż uczestnictwo robotnika w kulturze.* [...] *Zyskiem imprezy jest to, że artyści zobaczyli fabrykę. Z czego niewiele zrozumieli. Bo fabrykę trzeba oglądać w ruchu. Druga strona też za wiele nie zrozumiała.*

W kontekście tej konsekwentnej polskiej pogoni za Europą, w kontekście znakomitych dokonań polskich artystów, w kontekście kreacji np. Tadeusza Kantora, absurdalnie, wręcz karykaturalnie brzmią słowa członka Biura Politycznego KC PZPR Jana Szydlaka: *Twórczość głęboko ideowa, o walorach humanistycznych jest nie tylko potrzebna naszemu społeczeństwu, ale i powinna odgrywać coraz większą rolę w jego socjalistycznych przekształceniach. Dlatego musimy doskonalić metody naszego oddziaływania na środowiska twórcze, przede wszystkim w kierunku pobudzenia ich refleksji w dziedzinie ideologiczno-filozoficznych treści twórczości* [...]. *Podstawowym zadaniem naszych organizacji partyjnych jest konsekwentne i wszechstronne wykorzystywanie istniejących i tworzenie nowych metod inspiracji środowisk twórczych w kierunku treści jednoznacznie związanych z socjalistycznymi przemianami* [...]. *Poważną rolę w tej dziedzinie odegrać muszą organizacje partyjne w związkach twórczych i instytucjach kulturalno-artystycznych.*

Słowa te skomentować można: „Szydlak swoje, a Kantor – swoje", co potwierdza istniejącą w latach PRL grę pozorów.

Czasy PRL – Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej – to dla sztuki i jej twórców okres wyjątkowo trudny i skomplikowany, pełen paradoksów. Wszechobecna cenzura, frustrująca żelazna kurtyna, ciągłe inwigilacje i totalne zakłamanie stały się dla środowisk artystycznych dopingiem do szukania wolności i nieustającego doganiania Zachodu. Erupcja wielkich talentów widoczna była we wszystkich dziedzinach sztuki. Bój o prawo do realizacji projektów toczyli architekci, a malarze, artyści najbardziej uzależnieni od dyktatu polityki, konsekwentnie szukali niezależności. Grafika fascynowała warsztatem, plakat polski podbił świat. Pełną nobilitację zyskała tkanina, mówiło się nawet o „szkole polskiej". Był to także znakomity czas dla ceramiki i szkła artystycznego. Sukcesy święcił design. To również lata działalności zróżnicowanych programowo grup artystycznych, klubów twórczych, konfrontacji wizji wystawienniczych, udziału artystów polskich w prestiżowych prezentacjach za granicą, a także szukanie nowych form dla przestrzeni ekspozycyjnej.

Obraz epoki uzupełnia bogaty i zróżnicowany materiał ilustracyjny, obejmujący zarówno zdjęcia współczesne, jak i archiwalia znakomicie oddające peerelowskie nastroje.

cena 59,90 zł

ISBN 978-83-7576-262-4

9 788375 762624