

„SPRAWA REALIZMU W PLASTYCE KSZTAŁTUJĄCEJ”. DESIGN I JEGO KRYTYKA WOBEC REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO

ELŻBIETA KAL

Instytut Historii, Akademia Pomorska w Słupsku
Institute of History, Pomeranian Academy in Słupsk
elzbieta.kal@apsl.edu.pl

Celem niniejszego szkicu jest przypomnienie krótkiego wprowadzie, ale tragicznego okresu polskiej kultury w latach 1949/50 – 1955/56 i wskazanie jego konsekwencji dla tak zwanej sztuki użytkowej, dziedziny pozornie odpornej na indoktrynację i manipulację – trudno tu bowiem nawet zastosować kategorię realizmu. Ów zamiar ogólny wiąże się z kilkoma szczegółowymi, dotyczącymi: terminologii, obowiązujących form, historycznego kontekstu i związanych z nim współczesnych uproszczeń zacierających totalny wymiar socrealizmu. Po pierwsze, wobec niemal obowiązującego współcześnie pojęcia „designu” warto zwrócić uwagę, że w omawianym okresie ten obco brzmiący wyraz nie miał prawa się pojawić; określenie „sztuka użytkowa” implikowało niechcianą, aksjologiczną hierarchię sztuk, a „wzornictwo” nabrało szczególnych sensów i oznaczało tylko zamysł dzieła, proces niedokończony. Zresztą, poszukiwanie nowego w walce ze starym, także w zakresie terminologii, wpisane było w refutacyjną ideologię socrealizmu.

Po drugie, wobec postfolkloryzmu i dzisiejszej mody na tak zwany etno-design, tworzony z potrzeby – tu należy podkreślić aspekt woluntarystyczny zjawiska – poszukiwania różnorodności, egzotyki czy nawet zaakcentowania tożsamości¹, trzeba przypomnieć, że w socrealizmie odwołania do sztuki ludowej były, paradoksalnie, z jednej strony imperatywem narzucanym przez doktrynerów (władzę i krytykę, co niekiedy było tożsame), z drugiej – dla

¹ Zob. m.in. artykuł A. Frąckiewicz, *Etnodizajn ma sto lat! Czyli obecność sztuki ludowej w projektowaniu*, <http://www.etnodizajn.pl/teoria/troche-historii/troche-historii/strona/1> [dostęp: 16.06.2019].

samych artystów – sposobem nawiązania do tradycji i realizacji postulatu narodowej formy i socjalistycznej treści bez uciekania się w natrętną deklaratywność i doraźną ideologię. Wreszcie, wobec dzisiejszych sentymentalnych nawrotów do poprzedniej epoki, mody na styl *vintage*² i skłonności do traktowania lat 1945–1989 jak inspirujący, osobliwy monolit, warto zwrócić uwagę na konieczność odróżniania socrealizmu od socjalizmu „realnego”³ czy ogólnie – jego etapów⁴. Socrealizm, jako jedna z konsekwencji stalinizmu, był układem najbardziej dla kultury opresywnym, opartym na systemie nakazów, których nieprzestrzeganie wiązało się z wykluczeniem⁵. Przypomnijmy zatem, że realizm socjalistyczny, obowiązujący we wszystkich dziedzinach twórczości, stanowił normatywną metodę, wyznaczaną nieprecyzyjnymi, niekiedy nawet sprzecznymi kryteriami, np. narodowej formy czy prymatu treści nad formą przy jednoczesnym wymogu jedności formy i treści. Wyznacznikami dzieła socrealistycznego miały być także: partyjność, typowość, rewolucyjny romantyzm, obecność pozytywnego bohatera i obowiązkowy optymizm⁶. Przeciwnymi pojęciami były – często

² Zob. m.in. http://www.urzadzamy.pl/salon/aranzacje/czy-styl-vintage-jest-ponadczasowy-na-czym-polega-vintage,14_11435.html [dostęp: 16.06.2019]; <https://www.westwing.pl/magazyn/trendy/vintage/> [dostęp: 16.06.2019]; A. Sural, *Drugie życie dizajnu z PRL*, Culture.pl, 5.11.2013, <https://culture.pl/pl/artykul/drugie-zycie-dizajnu-z-prl> [dostęp: 16.06.2019]; https://deko-rady.pl/lazienka-retro/styl-vintage-we-wnetrzach-czym-sie-charakteryzuje_12066 [dostęp: 16.06.2019].

³ Zob. np. M. Mieźian, L.J. Sibila, *Rewolucja czy kontynuacja*, [w:] *Nowohucki design. Historia wnętrza i ich twórcy w latach 1949–1959* [katalog wystawy], red. A. Biedrzycka, Kraków 2007, s. 7, 14.

⁴ Socrealizm, czyli realizm socjalistyczny, w Polsce obejmował pierwszą połowę lat 50., jego druga faza przypada na początek PRL-u, natomiast druga połowa lat 50. i lata 60. to okres tak zwanej małej stabilizacji, w istocie pozornej i – jak się okazało – krótkiej i nietrwałej (odwilż 1956 – 1968).

⁵ Z nowszych tekstów na ten temat warto przywołać artykuł Agnieszki Szablowskiej dotyczący organizowanych przez władzę wystaw; A. Szablowska, „Salon odrzuconych” I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki w 1950 r., „Biuletyn Historii Sztuki” 2017, nr 3, s. 567–604.

⁶ Na temat kategorii narodowej formy i jej funkcji zob. W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991, s. 30–40; o innych kryteriach realizmu socjalistycznego (w ZSRR) zob. E. Możejko, *Realizm socjalistyczny*

zarzucane artystom w toku licznych narad i dyskusji – schematyzm, formalizm, kosmopolityzm, ucieczka od rzeczywistości, pesymizm utożsamiany ze schyłkowością etc.⁷ Szczególne miejsce w tym zestawie antytetycznych kategorii zajmował formalizm – jak go określa Grzegorz Wołowiec – „dialektyczny partner-przeciwnik realizmu socjalistycznego”⁸. Pojęcie stosowane w latach 20. XX wieku dla (samo)określenia w radzieckiej teorii i krytyce literackiej nurtu przeciwstawnego metodzie marksistowskiej – tak zwanej rosyjskiej szkoły formalnej – jako takie w epoce stalinowskiej, o znaczeniu zawężonym do aksjologii i o jednoznacznie negatywnym wydźwięku, stało się poręcznym narzędziem zwalczania tendencji uznanych za wrogie w szerokim obszarze wszelkich zjawisk estetycznych. Jak się okaże, był też formalizm koniecznym wrogiem w dyscyplinach użytkowych; *nota bene*, jak wzmiankuje Wołowiec, o formalizm oskarżano w 1949 roku nawet sztukę cyrkową⁹. Warto dodać, iż w toku burzliwej debaty o realizmie w literaturze i sztukach plastycznych¹⁰, poprzedzającej wprowadzenie opisanej przez Wołowca doktryny, pojawiło się takie określenie, wskazujące na intencję podporządkowania wszystkich dyscyplin służbie społecznej i zrównania tak zwanych sztuk czystych z użytkowymi. Stefan Kisielewski w obronie „formalizmu” w muzyce stwierdzał:

Cała dyskusja „absolutystów” z „użytkowcami” możliwa jest tylko w literaturze – w muzyce np. Brandys i Jastrun są automatycznie rozbrojeni – bo

jako metoda twórcza i jej komponenty, [w:] idem, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Kraków 2001, s. 65–118.

⁷ W podniosłym, acz niejasnym tekście tytułowym kryteriom realizmu socjalistycznego ówczesny wiceminister kultury i sztuki wskazuje zwłaszcza ich przeciwieństwa; W. Sokorski, *Kryteria realizmu socjalistycznego*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr, 1, s. 67.

⁸ G. Wołowiec, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999, s. 15.

⁹ Ibidem, s. 16.

¹⁰ Dyskusja o realizmie w malarstwie była także przedmiotem mojej analizy. Zob. E. Kal, *Spór o malarstwo*, [w:] eadem, *„Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”*. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk 2010, s. 26–38.

to jest dyscyplina „formalistyczna”, wyrażająca tylko siebie i nic więcej – istnieje tylko muzyka zła i dobra – innej nie ma¹¹.

Powyższą konstatację pisarza i kompozytora można by odwrócić i odnieść do projektowania czy wzornictwa, stwierdzając, iż jest ono z istoty użytkowe, a zatem zarzuty o formalizm nie powinny go dotyczyć. A jednak dotyczyły.

Tytuł opublikowanego w jedynym ówczesnym czasopiśmie artystycznym artykułu Janusza Boguckiego – *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*¹² – nie tylko określa skomplikowany problem wpasowania sztuki projektowania (wzornictwa) w ramy socrealizmu, ale także jego totalitarno-reformatorskie ambicje, obejmujące także sferę dyskursu, języka. Podporządkowywanie nowym jakoby regułom i normom wyrażało się nie tylko w specyficznej nowomowie, operującej militarno-szkolną retoryką, dialektyczną poetyką walki i drogi¹³, ale także poprzez nadawanie nowych sensów dawnym pojęciom, np. ludowości¹⁴, oraz – jak tym przypadku – poszukiwanie nowych określeń dla dawnych znaczeń. Jak wiadomo, analogicznym zabiegiem w stronę emanacji socjalistycznych treści poddawana była architektura, dziedzina najbardziej eksponowana w projekcie „propagandy monumentalnej”¹⁵, a jednocześnie

¹¹ S. Kisielewski, *Jeszcze o realizmie i formalizmie (Na marginesie ostatnich dyskusji literackich)*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 17, cyt. za: G. Wołowicz, op. cit., s. 56.

¹² J. Bogucki, *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 42–43.

¹³ Na temat języka sockrytyki zob. E. Kal, *Między wojną a nauką. język krytyki artystycznej okresu socrealizmu*, [w:] eadem, „Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”..., op. cit., s. 197–246.

¹⁴ O socrealistycznym znaczeniu ludowości zob. E. Kal, *Aby „lud wszedł do Śródmieścia”. Ludowość i inne paradoksy metody realizmu socjalistycznego w architekturze*, [w:] *Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. P. Knap, Szczecin 2013, s. 25–39.

¹⁵ Zob. zwłaszcza rozdziały dotyczące architektury w monografii Wojciecha Tomasika podejmującej problematykę roli literatury w leninowskiej koncepcji „propagandy monumentalnej”; W. Tomasik, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, rozdz. Czy

nadrzędna wobec wystroju i wyposażenia wnętrz, z którymi stanowić miała integralną całość. Znamienne są np. słowa Edmunda Goldzamt podczas Krajowej Partyjnej Narady Architektów w czerwcu 1949 roku: „powinniśmy szukać innych, nowych form – mniejsza o to, czy wyrastających z żelbetu czy stali, czy z cegły – form odpowiadających socjalistycznej treści naszej architektury”¹⁶. Dodać jeszcze należy, że zastosowanie współczesnego (modnego) anglicyzmu, jakim jest termin „design”, na określenie historycznych zjawisk, zwłaszcza z badanego okresu, może się wydawać ahistoryczną uzurpacją, nadużyciem wobec jego rudymen tarnej wrogości do wszystkiego, co zachodnie, a zatem równoznaczne z burżuazyjną komercją, kapitalistycznym wyzyskiem, złym gustem i kiczem etc. Zapewne dlatego i zgodnie z zadaniami sockrytyki jej aktywny przedstawiciel posłużył się określeniem „sztuki kształtującej”; w sens owego swoistego neologizmu, ideowo nośnego, wpisany jest mianowicie dialektyczny dynamizm, nieodzowny element ówczesnego dyskursu o sztuce, składnik jego idiomu.

Bogucki w omawianym artykule podjął się trudnej misji zdefiniowania istoty realizmu w dziełach „sztuki użytkowej”, którego nieokreśloność i niejednoznaczność uznawał za jedną z podstawowych przyczyn relatywnie późnego zainteresowania tą dyscypliną w teoretycznych rozważaniach i dyskusjach o sztuce. Zapis w cudzysłowie wskazywać miał na iluzoryczność i anachroniczność podziału twórczości na bezinteresowną-czystą i podrzędną-stosowaną, który miał być kolejnym powodem niedocenia nia roli i możliwości tej ostatniej w socrealizmie. Jeszcze jedną tego przyczyną według krytyka była – jak to określił – nieufność do tej wytwórczości, która mogła okazać się azyłem dla formalistycznych rozwiązań¹⁷.

architektura może zastąpić literaturę?, s. 37–66 oraz *Między trasą W-Z a Pałacem Kultury*, s. 89–122.

¹⁶ E. Goldzamt, *Zagadnienie realizmu socjalistycznego w architekturze*, [w:] *O polską architekturę socrealistyczną. Materiały z krajowej partyjnej narady architektów odbytej w dniu 20–21 VI 1949 w Warszawie*, red. J. Minorski, Warszawa 1950, s. 23; cyt. za: W. Tomasi k, op. cit., s. 51–52.

¹⁷ Podobnie jak w dziedzinie plakatu, który mimo formy „obrazującej” (także według nomenklatury Boguckiego) przedmiotem szczególnego zainteresowania stał się dopiero od 1951 roku, w nawiązaniu – jak pisał Jan Lenica – do przedmiotowej

Dodajmy, iż z ideologicznego obowiązku pomijano w ówczesnych rozważaniach fakt zbieżności koncepcji zacierania granic między twórczością autonomiczną i użytkową z awangardową ideą transgresji sztuki z poziomu artystycznego eksperymentu w sferę produkcji, z wizją twórczości-pracy w nowej kulturze przemysłowej, tworzonej przez artystów nowego typu. Warto tu przytoczyć fragment artykułu Osipa Brika – przedstawiciela „szkoły formalnej”, pod znamienym tytułem *Od obrazu do perkalu*, zamieszczonego w opracowanej przez Andrzeja Turowskiego antologii tekstów rosyjskich awangardzistów, a opublikowanego pierwotnie w czasopiśmie „Lef” (organu ugrupowania o tej samej nazwie: Lewyj Front Iskusstw) w 1924 roku:

Utrwała się przekonanie – stwierdzał krytyk-teoretyk awangardy – że obraz obumiera, że jest nierozzerwalnie związany z formami ustroju kapitalistycznego, z jego ideologią kultury. [...] Nasza twórczość kulturalna opiera się na przekonaniu o praktycznej celowości. Trudno sobie wyobrazić pracę w dziedzinie kultury, która nie uwzględniałaby określonego celu praktycznego. Obce są dla nas pojęcia „czystej nauki”, „czystej sztuki” „prawd i piękna jako takich”. Jesteśmy praktykami i na tym polega specyficzna właściwość naszej kultury świadomości¹⁸.

Dodajmy jeszcze zdanie Wiktora Piercowa – członka Proletkultu i także publicysty „Lefu” – dotyczące związku sztuki i produkcji: „[...] dziś już nikogo nie dziwi, że sztuka może być związana z produkcją. Nie pozostało nic po głupich rozmowach o sztuce i rzemiośle”¹⁹. W monografii na temat konstruktywistycznej utopii Turowski podkreślał rolę pojęcia kolektywizmu, wiążącego synkretyczny program produktywistów z mirażem nowej kultury proletariackiej, „przeciwstawionej starej mieszczańskiej kulturze

dyskusji w Związku Radzieckim; J. Lenica, *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 5, s. 41.

¹⁸ O. Brik, *Od obrazu do perkalu*, tłum. J. Litwinow, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, s. 375–376.

¹⁹ W. Piercow, *Między sztuką a produkcją*, tłum. J. Litwinow, [w:] A. Turowski, op. cit.

indywidualistycznej²⁰. Jak się okaże, także zbieżności propagowanej również przez Brika awangardowej koncepcji współpracy artystów i proletariuszy²¹ z socrealistyczną pragmatyką – z wcielaną np. w działalności Instytutu Wzornictwa Przemysłowego i Cepelii koncepcją artysty kierującego kolektywem robotników lub utalentowanych twórców ludowych, czy też z lansowaną intensywnie przez soc-krytykę ideą współpracy artystów z przemysłem – są ewidentne, choć oczywiście były starannie ukrywane.

Pisząc o zaniechaniu problematyki wzornictwa przez krytykę i wskazując na pozytywne, w perspektywie obowiązującej metody, aspekty najbliższej tradycji, Bogucki pominął kilka zasadniczych, związanych z tą dziedziną posunięć organizacyjnych, które w istocie wpisują się w ówczesną polityczną procedurę antycypacji, organizowania dowodów na rzekomą bezsilność i nieskuteczność dotychczasowego systemu i artystycznych strategii w nowej epoce oraz wprowadzania uzasadnionych jakoby nimi zmian. Przypomnijmy, że takimi były pokazowe imprezy poprzedzające²² i pierwsze wystawy już w ramach obowiązywania doktryny, reforma szkolnictwa artystycznego etc. Wystawa Przemysłu Artystycznego, zorganizowana na przełomie 1947 i 1948 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, według Ireny Huml była nie tylko pokazem prac indywidualnych twórców, ale także efektów kolektywizacji w tej dziedzinie, a prezentowana później za granicą – propagandą polskiej wytwórczości i państwowego nad nią mecenatu²³. Nieprzypadkowo chyba w publikacji z czasów realnego socjalizmu autorka pominęła fakt,

²⁰ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 161.

²¹ Szerzej na ten temat pisze, powołując się także na teksty z opracowania Turowskiego, Piotr Piotrowski w: *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993, rozdz. *Obecność artysty*, s. 93–94.

²² Chodzi oczywiście o organizowane w 1949 roku przez władze polityczne, z nieodzownym udziałem Włodzimierza Sokorskiego – wówczas Wiceministra Kultury i Sztuki (Ministra od 1952), zjazdy literatów w Oborach i artystów w Nieborowie czy Festiwal Szkół Artystycznych w Poznaniu.

²³ I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1976, s. 163–164; zob. *Sztuka polska za granicą*, „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 41–42, s. 6–7.

że warszawska wystawa – co z kolei podkreślała ówczesna krytyka²⁴ – była odpowiedzią na tak zwaną mowę Bieruta, czyli przemówienie prezydenta RP na otwarciu radiostacji we Wrocławiu w listopadzie 1947 roku. Zawarte w oracji postulaty „upowszechnienia i uwspółcześnienia twórczości kulturalnej” uznano za impuls do ofensywy realizmu socjalistycznego we wszystkich dziedzinach twórczości. Aleksander Wojciechowski, komentując kilka lat później wprowadzone zmiany, w istocie przekonywał o ich konieczności. Dowodził, że zamiast kontynuować postępowe tradycje przedwojenne – a te z kolei zdecydowały o mniejszym skażeniu formalizmem w wytwórczości artystycznej niż w innych dziedzinach sztuki – tuż po wojnie kultywowano anachroniczną hierarchiczną koncepcję, według której np. malarstwo stanowiło pole eksperymentów, laboratorium form dla sztuki użytkowej²⁵.

W ramach wtaczania sztuk stosowanych na socrealistyczne tory Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP)²⁶, utworzone w styczniu 1947 roku, przeniesiono z początkiem roku 1949 ze struktur Ministerstwa Kultury i Sztuki do Ministerstwa Przemysłu Lekkiego, a następnie w jego miejsce w 1950 roku powołano Instytut Wzornictwa Przemysłowego (IWP)²⁷. Kierownictwo obu tych placówek sprawowała kolejno legendarna Wanda Telakowska, uprzednio kierująca Wydziałem Wytwórczości przy Departamencie Plastyki

²⁴ M. Leykam, *Wystawa BNEP w Muzeum Narodowym*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 2, s. 7; A. Wojciechowski, *Polska wytwórczość artystyczna w latach 1945–1951*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 69.

²⁵ A. Wojciechowski, op. cit., s. 66. Jak wiadomo z perspektywy czasu, w toku wspomnianego przedsocrealistycznego, zacieklego niekiedy „sporu o malarstwo” rzecznicy autonomii i nowocześnieści sztuki (jak Julian Przyboś czy Władysław Lam) usiłowali obronić jej *status quo* przed zarzutami hermetyzmu i społecznej izolacji (np. ze strony Tadeusza Dobrowolskiego, Jana Kotta czy Adama Ważyka) dowodami na zaangażowanie w plastykę użytkową; zob. E. Kal, „*Tego się nie krytykuje...*”, op. cit. s. 26–38).

²⁶ Aleksander Wojciechowski wymienił pięć zasadniczych celów BNEP: 1. ocena estetyki produkcji, 2. doradztwo i dostarczanie wzorów do produkcji, 3. „organizowanie dopływu” plastyków współpracujących z produkcją, 4. „propagowanie udziału sztuki w procesach zaspokajania potrzeb życia społecznego”, 5. „prace badawcze w kraju i zagranicą”; A. Wojciechowski, op. cit., s. 67–68.

²⁷ T. Reindl, *Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1992, s. 350–354.

Ministerstwa Kultury i Sztuki, zwolenniczka projektowania „na co dzień i dla wszystkich”²⁸. Telakowska swój postulat zniesienia podziału na sztuki czyste i użytkowe przedstawiła już na I Zjeździe Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie we wrześniu 1945 roku; jej wystąpienie spotkało się z oporem, który – według jej interpretacji – świadczył o hołdowaniu dziewiętnastowiecznym pojęciom oraz niechęci środowiska wobec podjęcia współpracy w celu „planowego zapewnienia kadr specjalistów dla potrzeb życia gospodarczego”²⁹. Choć sama dyrektor jeszcze po latach stwierdzała, że zmiany strukturalne były skutkiem „postępującej industrializacji kraju”, kierowany przez nią Instytut – co przypominała Irma Kozina w syntetycznym opracowaniu na temat „polskiej myśli projektowej” – odegrał istotną rolę w propagowaniu idei socrealizmu³⁰. Można przyjąć, że IWP realizował istotne aspiracje socrealizmu: użytkowości i społecznej użyteczności sztuki, ideę pracy kolektywnej, organizowanej i nadzorowanej przez plastyków-specjalistów, oraz zasady typowości i narodowej formy, które spełniać miały wytwory. Choć – jak pisze Piotr Korduba – podstawy działalności Instytutu miały charakter bardziej pragmatyczny niż ideologiczny³¹, niewątpliwie wpisywał się on w socrealistyczny paradygmat, korzystając przy tym z przychylności władzy.

Aleksander Wojciechowski wskazywał na jeszcze jedną cechę, o której – jak podkreślał – nie wspomniano w dotychczasowych opracowaniach

²⁸ Teoretyczną wykładnię poglądów Wandy Telakowskiej stanowią rozdziały niewielkiej monografii, wydanej przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe w serii „Omega”, napisanej we współpracy z Tadeuszem Reindlem (pracownik IWP, od 1960 jego wicedyrektor); W. Telakowska, T. Reindl, *Problemy wzornictwa przemysłowego*, Warszawa 1966, s. 35–55, 121–143.

²⁹ W. Telakowska, *Początki wzornictwa w Polsce Ludowej*, [w:] W. Telakowska, T. Reindl, op. cit., s. 149, przypis 6; program ten Telakowska prezentowała najpierw na I Ogólnopolskim Zjeździe Rady Szkolnictwa Artystycznego w Wilanowie w lipcu 1945 roku, a później na Ogólnopolskiej Konferencji „Przemysł dla wsi” we wrześniu 1946; zob. A. Dukwicz, *Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, op. cit., s. 347.

³⁰ I. Kozina, *Polski design*, Warszawa 2015, s. 109–111; określenie „polska myśl projektowa” pochodzi z promującego książkę komentarza umieszczonego na tylnej okładce.

³¹ P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013, s. 227.

(zasada szlachetnej rywalizacji o przodownictwo obowiązywała także w krytyce), a która według niego stanowić miała gwarancję przydatności ludowych motywów we współczesnej przemysłowej produkcji artystycznej. Za taką uważał mianowicie „humanistyczne treści”, zarówno motywujące powstanie dzieła, jak obecne w jego formie. Pytał retorycznie i z emfazą:

Jakież inne treści, jeśli nie głęboko ludzkie odczucie, przeżycie i zrozumienie otaczającego je świata – towarzyszą naszym wieśniaczkom ze wsi Zalipie, które swoje tradycyjne malowanki starają się, wspólnie z plastykami, zastosować do nowoczesnych technik druków na materiale? [...] Jakąż inną treść znajdziemy w kawałku „zwykłego” materiału, wykonanego według tych właśnie wzorów – jeśli nie naprawdę ludzką, humanistyczną treść tej ciągle nowej i pełnej świetności sztuki?³²

W sprawie typowości i narodowej formy stwierdzał:

W pracach robotniczych, chłopskich i młodzieżowych kolektywów projektanckich, działających pod opieką Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, widzimy już obecnie wyraźną dążność do budowania jednolitej całości wnętrza z zachowaniem typowych i charakterystycznych cech poszczególnych przedmiotów [...]. Złączenie rozstrzelonych wysiłków poszczególnych kolektywów, nadanie im wspólnego kierownictwa artystycznego, posługiwanie się jednolitymi kryteriami estetycznymi sprawia, iż zespoły z Włocławka, Koła czy np. Zakopanego posiadają wspólne cechy sztuki świadomie nawiązującej do narodowych form twórczości regionalnej³³.

Dalej krytyk przedstawiał nawet propozycje wnętrza z wykorzystaniem prac konkretnych twórców – pozytywnych bohaterów walki o realizm socjalistyczny we wzornictwie:

³² A. Wojciechowski, *Metody pracy zespołowej w polskim przemyśle artystycznym*, [w:] idem, *O sztuce użytkowej i użytecznej. Zbiór studiów i krytyk z zakresu współpracy plastyki polskiej z rzemiosłem, przemysłem artystycznym i architekturą w latach 1944–1954*, Warszawa 1955, s. 83 (przedruk za: „Polska Sztuka Ludowa” 1952, nr 4–5, s. 203–211).

³³ Ibidem, s. 85.

Tę ich wewnętrzną łączność można by określić jako próbę syntezy zmierzającej do osiągnięcia jednolitej całości wnętrza mieszkalnego składającego się z różnorodnych elementów odpowiednio zaprojektowanych z myślą łączenia ich w większe zespoły (np. meble Kasprzyckiego czy Szlekysa, tkaniny dekoracyjne Milwicza, talerze Buszka jako ozdoby ścian, żyrandol Grześkiewiczów, narzuta Szczepanowskiej, szkła Kurzątkowskiego i inne)³⁴.

Także Wanda Telakowska z entuzjazmem pisała o pracy kolektywów projektanckich kierowanych przez plastyków z BNEP i IWP jako korzystnej dla obu stron, zarówno w sensie doświadczenia społecznego, jak i estetycznego: twórców ludowych mogła ustrzec przed „falą pseudoludowości, naśladownictwem i inspirowaniem się tandetą”, zaś kierownicy zespołów mogli poznawać w nowym środowisku „zasady kształtowania formy zgodnie z jej celem, materiałem, narzędziem i techniką wykonania”³⁵. Jako przykłady takiej kooperacji autorka podawała zespoły tkaczek: białostocki kierowany przez Eleonorę Plutyńską i zakopiański Marii Bujakowej i Krystyny Szczepanowskiej-Miklaszewskiej, koronczarek (także Marii Bujakowej) czy prowadzone przez różnych artystów, a zwłaszcza Antoniego Buszka, zespoły w malarni Fabryki Fajansu we Włocławku.

W podobnym kierunku – ale przez wykorzystanie, rozwijanie i wprowadzanie ludowego rzemiosła artystycznego do handlu – zmierzała działalność Cepelii, utworzonej w czerwcu 1949 i kierowanej do 1952 roku przez Zofię Szydłowską Centrali Przemysłu Artystycznego i Ludowego. Przywoływana przez rzeczników „metody” przedwojenna tradycja wspierania wiejskiego rękodzieła, między innymi budowana przez działalność Spółdzielni Artystów

³⁴ Ibidem. Wymienieni twórcy to: Tadeusz Kasprzycki, Olgierd Szlekys (1908–1980), Andrzej Milwicz (1905–1952), Helena Grześkiewicz (1908–1977) i Lech Grześkiewicz (1913–2012), Antoni Buszek (1883–1954), Wanda Szczepanowska (1889–1978) i Jan Kurzątkowski (1899–1977). Andrzejowi Milwiczowi poświęcono pośmiertną wystawę, jeden z nielicznych indywidualnych pokazów w okresie preferencji dla kolektywów; zob. A. Wojciechowski, *Andrzej Milwicz*, [w:] idem, *O sztuce użytkowej*, op. cit., s. 92–97 (przedruk za: „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 1, s. 52–58).

³⁵ W. Telakowska, *W kręgu chłopskiej kultury. Inwencja ludowa we współczesnej wytwórczości*, Warszawa 1970, s. 42; zob. też: eadem, *Projektanckie kolektywy robotnicze, chłopskie i młodzieżowe*, „Polska Sztuka Ludowa” 1952, nr 1, s. 7–12.

„Ład”³⁶, została – jak stwierdza Piotr Korduba – przyswojona przez państwowy system zarządzania dla realizacji idei włączania wyrobów ludowych do miejskiej kultury socjalistycznej³⁷. Dodajmy, że w tym okresie przymioty związane z rodzimą tradycją, sztuką i rękodziełem ludowym – takie jak prawda, prostota, szczerłość, zdrowie czy egalitaryzm – przeciwstawiane były kulturze burżuazyjnej, której np. Stefan Morawski przypisywał chorobliwość, manieryczność, sprzyjającą masowym gustom kiczowatość i awangardowy elitaryzm³⁸.

Przejawem ingerencji państwowej w celu umasowienia plastyki i nadania jej użytkowego charakteru była – co dobitnie zaznaczał Wojciechowski – obecność kierowników czterdziestu branż przemysłu na poznańskim Festiwalu Szkół Artystycznych, który, jak wspomniano, miał legitymizować rychłą reformę szkolnictwa artystycznego. Jednym z działań na rzecz integracji sztuk było bezprecedensowe połączenie dwóch Akademii – krakowskiej i warszawskiej – z nastawionymi na kształcenie w zakresie twórczości użytkowej Państwowymi Szkołami Sztuk Plastycznych w hybrydalne twory o nazwie „Akademia Sztuk Plastycznych”. Wojciech Włodarczyk, analizując program uczelni warszawskiej – eklektyczny i modyfikowany kilkakrotnie w krótkim okresie obowiązywania doktryny – podkreślił, że z żądań stawianych na owym poznańskim zjeździe zrealizowano tylko forsowany przez Telakowską pomysł utworzenia pracowni form przemysłowych (prowadzonej przez Jerzego Sołtana). Rozwiązano ją zresztą w 1951

³⁶ Założona w 1926 roku m.in. przez Józefa Czajkowskiego, Wojciecha Jastrzębowski, Kazimierza Młodzianowskiego, Karola Stryjeńskiego, Karola Tichego i Eleonorę Plutyńską; współpracowali z nią również młodszy projektanci, aktywni także po wojnie i po wchłonięciu „Ładu” przez Cepelię: Helena Bukowska (1899–1954), Lucjan Kintopf (1898–1979), Julia Kotarbińska (1898–1979), Jan Kurzątkowski, Marian Sigmund (1902–1993), Władysław Wincze; zob. I. Kozina, op. cit., s. 59, 114–116; J. Grabowski, *Wstęp*, [w:] *Ład XXX 1926–1956. Wystawa Spółdzielni Artystów Plastyków* [katalog wystawy], Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1956, s. 5–21.

³⁷ P. Korduba, op. cit., s. 153; zob. I. Bał, *Cepelia (Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego)*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, op. cit., s. 355–359.

³⁸ S. Morawski, *Dwa oblicza kultury burżuazyjnej w U.S.A.*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 3, s. 75.

roku jako zbędną, a pomysł współpracy ASP z Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji nie został zrealizowany³⁹.

Jeszcze pod auspicjami BNEP starano się dostosować do nowych zadań wyroby z dziedzin istotnych dla upowszechniania i współczesniania, np. w tkaninie dekoracyjnej preferowano kompozycje figuralne, a szczególnie – tak jak w malarstwie – wielofigurowe, niejako pomijając specyfikę gatunku i techniki. Wytwórczość rękodzielnicza, choć (a może właśnie dlatego że) kosztowna, trafić miała do szerokich mas poprzez wystrój wnętrz gmachów publicznych, świetlic, domów kultury etc., stąd nacisk na propagandową treść, czytelność i dyskursywność. Znamienna jest np. ocena ówczesnej twórczości Heleny i Stefana Gałkowskich, sformułowana zgodnie z prawami dialektyki, to jest w perspektywie rozwoju, a raczej walki „nowego ze starym”, z której ostatecznie rodzi się postęp. Dłuższy fragment wypowiedzi pozwala uchwycić jej specyficzną retorykę i kryteria oceny:

Na przykładzie gobelinów H. i S. Gałkowskich – stwierdzał Wojciechowski – obserwujemy trudną drogę artysty od kompozycji z pogranicza baśni, legendy ludowej i fantazji do dzieł związanych z tematyką współczesną. Wspaniałe efekty kolorystyczne ich dawnych tkanin z lat 1948–49, umiejętność tworzenia kompozycji wielofigurowej dostosowanej do potrzeb techniki tkackiej okazały się niewystarczające w momencie podjęcia nowej treści. W gobelinie *Partyzanci* na plan pierwszy wysuwa się dążność do efektów kompozycyjnych, bez widocznej troski o oddanie atmosfery walki oraz charakterystyki postaci partyzanta-bojownika wolności⁴⁰.

Podobne zarzuty nadmiernej troski o formę i kompozycję – choć bez groźnego pomówienia o formalizm – dotyczyły tkaniny zatytułowanej *Budowa*, autorstwa Marii Skoczylas-Urbanowicz (il. 1 i 2).

³⁹ W. Włodarczyk, *Dydaktyka: Akademia Sztuk Plastycznych*, [w:] idem, *Soerealizm*, op. cit., s. 82; od 1951 roku Jerzy Sołtan pełnił funkcję dziekana nowo powstałego – tak jak Wydział Tkaniny i Wydział Scenografii – Wydziału Architektury Wnętrz; szczegółowo funkcjonowanie ASP w okresie soerealizmu, strukturę i obsadę kadrową oraz wyjątkową w tym czasie rolę Wydziału Architektury Wnętrz omawia Włodarczyk w monografii ASP: *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Warszawa 2005, s. 83–134, 184–192.

⁴⁰ A. Wojciechowski, *Polska wytwórczość artystyczna...*, op. cit., s. 70.



Il. 1. Helena i Stefan Galkowscy, Partyzanci, ok. 1950, tkanina

Obowiązkowa pochwała wysiłków artystów w walce o stworzenie monumentalnych tkanin o współczesnej tematyce gwarantować miała kontynuację dzieła. W ramach BNEP podejmowano prace nad produkcją – jak określał autor tekstu – „mebla masowego do mieszkań robotniczych”⁴¹; autorem projektu był Tadeusz Kasprzycki.

Otwarta w maju 1952 roku w gmachu „Zachęty” w Warszawie Ogólnokrajowa Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej miała być zapewne sprawdzianem postępów wytwórczości w przystosowaniu do postawionych jej politycznych zadań. Prezentowano projekty wnętrz różnych instytucji, stoisk targowych, mebli gmachów publicznych, scenografii teatralnych etc. Obfitość tkanin (od ekskluzywnych gobelinów po materiały ubraniowe), szkła artystycznego i użytkowego, ceramiki, biżuterii i zabawek dowodzić miała troski państwa ludowego o wygodę i estetykę w każdej sferze życia obywateli, a także wywoływać dyskusję o głębszym podporządkowaniu wzornictwa socrealistycznym kryteriom. Dodajmy, iż zarówno komisję kwalifikacyjną, jak oba komitety organizacyjne (wykonawczy i ogólnopolski) obsadzili artyści-ekspozycjoniści, w większości wymienieni już „ładowcy”, pracownicy IWP. We wstępie do katalogu Janusz Bogucki tak sformułował ideowe przesłanie wystawy:

⁴¹ Ibidem.

Podnoszenie kultury materialnej do rangi twórczości artystycznej jest więc sprawą o wielkiej wadze i o znaczeniu polityczno-ideowym, sprawą ogromnej doniosłości dla formowania się nowego stylu życia i nowego typu człowieka w Polsce Ludowej⁴².

Można przyjąć, że stanowiąca punkt wyjścia dla niniejszego tekstu tytułowa propozycja terminologiczna była jedną z odpowiedzi na pytania zadawane dalej przez autora artystom: o zrozumienie zadań stawianych im przez nową epokę, stopień przygotowania warsztatu i świadomość obciążeń kulturą burżuazyjną.

Wymieńmy zatem cechy uznane przez Janusza Boguckiego za konstytutywne dla sztuki, której określenie mianem „użytkowej” utwierdzałoby, jego zdaniem, hierarchię twórczości, uznaną za przeżytek w ustroju, w którym każde dzieło ma być społecznie użyteczne, a nie stanowić tylko źródło zaspokojenia egoistycznej potrzeby autoekspresji. W takim rozumieniu, wobec nadrzędności ideowej treści (a ta z kolei miała być funkcją „stanowiska ideowo-poznawczego” artysty, jego światopoglądu), tworzenie jest poszukiwaniem albo raczej odkrywaniem kształtu, barwy i faktury optymalnych dla tejże treści. Inaczej mówiąc, jest dążeniem do syntezy pozostających w ścisłym związku elementów strukturalnych i treściowych. Zasada realizmu jako odbicia realnego świata oraz trafności i odpowiedniości formy plastycznej i realistycznej treści dotyczy – twierdził



Il. 2. Maria Skoczylas-Urbanowicz, Na budowie, ok. 1959, gobelin

⁴² I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej [katalog wystawy], 26.05 – 23.07.1952, wstęp J. Bogucki, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1952, s. 13.

Bogucki – na równi dzieł przedstawiających („obrazujących”, jak je nazywał) oraz „kształtujących”.

W obrazie treścią tą będzie wizja rzeczywistości obrazowanej. W dywanie, ceramice, urządzeniu wnętrza – wizja rzeczywistości tworzonej przez plastyka dla użytku ludzkiego. [...] Jej realizm nie tylko w obrazie, ale w formach przedmiotu i budowie ornamentu oceniać trzeba przez konfrontację z rzeczywistością, którą dzieło plastyczne wyraża i kształtuje. Kształt przedmiotu i budowa ornamentu są bowiem w nie mniejszym stopniu – choć w inny sposób – odbiciem rzeczywistości, jak odbicie jej w rzeźbie lub obrazie (podkr. moje – E.K.)⁴³.

O realizmie dzieła wzornictwa miały decydować zatem logika i celowość konstrukcji, odpowiednio wybrany materiał i sposób wykonania, podkreślające jego użytkową i kulturową, humanistyczną rolę. Nieodzownym elementem soc-dzieła, także z dziedziny „plastyki kształtującej”, miał być wyraz afirmacji dla nowej rzeczywistości i specyficzna witalność. Wiadomo, że przymiotnik „socjalistyczny” dawał prawo do godzenia sprzeczności i redefinicji tradycyjnego, dziewiętnastowiecznego pojęcia realizmu, do którego wprowadzał kategorie wzniosłości i związaną z zabiegiem wybiórczości romantykę codzienności. Tak formułował Bogucki roszczenia wobec sztuki wyrażającej styl życia czasów realizmu socjalistycznego:

Wiemy, że jest to epoka walki, epoka trudnego optymizmu utwierdzająca na świecie humanistyczną władzę ludzkiej twórczości i pracy. Myślę więc, że prostota i siła, optymizm wyrażający urodę codziennego życia, powinny cechować kształt plastyczny naszych czasów⁴⁴.

Oczywiście, zgodnie z powszechnie obowiązującym prawem dialektyki, realizm i takiej wytwórczości winien mieć swoje przeciwieństwa, wrogie tendencje, z którymi staczać miałby zwycięską walkę. Realizm, według ówczesnych poglądów krytyka, wymaga odcięcia się:

od mieszczańskich tradycji eklektyczno-ozdóbkowych i secesyjnych, jak również od schyłkowego doktrynerstwa konstruktywistów i funkcjonalistów,

⁴³ J. Bogucki, op. cit., s. 42.

⁴⁴ Ibidem.

którzy z pomieszczeń i przedmiotów służących człowiekowi uczynić chcieli niehumanitarną aparaturę martwych maszyn i ascetycznych brył⁴⁵.

Ocena Wojciechowskiego, dotycząca np. eksponowanego meblarstwa, koresponduje z ideą realizmu, jaką postulował Bogucki dla dziedziny sztuki zwanej przezeń kształtującą, przeciwstawiając ją zarówno eklektycznej dekoracyjności, jak i odhumanizowanemu jakoby konstruktywizmowi (jak wspomniałam, pokrewieństwa soc-projektu z awangardą musiały być przemilczane). Przy tym okazało się, że kryteria te spełnia nieźle „ładowska” koncepcja funkcjonalnych, bezpretensjonalnych sprzętów. Ambiwalentnie autor oceniał np. różne projekty Czesława Knothego (il. 3a i 3b):

Największą jednak zdobyczą jest tu próba skomponowania sprzętów do lokali użyteczności publicznej, które pełniąc tym samym oficjalne funkcje, posiadają jednak wybitnie intymny, kameralny charakter, pozbawiony akcentów sztywnej reprezentatywności. Wrażenie skromności, pogody i intymności nadają także meble Knothego przeznaczone do hotelu „Prudential”⁴⁶.

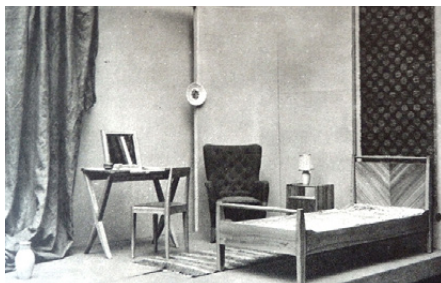
Ten sam projektant otrzymał jednak od krytyka surowe upomnienie za luksusową wystawność wyposażenia sklepu MDM-u, odpowiednią jakoby dla lokalu z damską galanterią w okresie międzywojennym, nienadającą się jednak do „placówki uspołecznionego handlu w nowej dzielnicy robotniczej Warszawy” – jak pisał recenzent, jakby zapominając o jej architekturze⁴⁷. Drogie materiały i kontrasty kolorystyczne zostały więc uznane za ekstrawagancję, podobnie jak meble z zastosowaniem nylonu – projektu Jerzego Świdlińskiego – czy wiklinowe fotele i inne elementy wystroju proponowane przez Władysława Wołkowskiego. Eksperymenty i nowości, odrzucone w całej ówczesnej sztuce jako przejaw formalizmu, tu, jak można sądzić, przeczyły także zasadzie typowości, *implicite* obecnej w tekstach jako istotne kryterium soc-aksjologii.

Z kolei znikome inspiracje ludowym rzemiosłem w prezentowanym meblarstwie krytykował Wojciechowski zapewne z perspektywy postulatu narodowej formy, choć z drugiej strony zarzucał wystawie przewagę twórczości

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ A. Wojciechowski, *Problemy Wystawy Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 16.

⁴⁷ Ibidem.



Il. 3a. Czesław Knothe, meble do hotelu Prudential, ok. 1952, jesion



Il. 3b. Czesław Knothe, meble do sklepu MDM w Warszawie, ok. 1952, orzech, czarny dąb

rękodzielniczej – skądinąd nobilitującej wnętrza użyteczności publicznej (tkaniny Anny Fiszer, Gałkowskich i in.) – nad projektami dla przemysłu. Wzornictwo socrealistyczne formalnie musiało zatem spełnić równocześnie kilka warunków: inspirację folklorem, a więc wytwórczością chałupniczą i zwykle anonimową, związaną z odkrywczością, indywidualizmem i oryginalnością wysoką jakością artystyczną równą dziełom sztuk „czystych” i gwarantującą upowszechnienie poprzez seryjną produkcję przemysłową. Demokratyzacja – zgodnie ze wskazanym wyżej zamierzeniem zrównania znaczenia sztuk i praktyką kolektywów – miała dotyczyć także procesu tworzenia. W wydanej w roku następnym specjalnej publikacji poświęconej oddziaływaniu sztuki ludowej na produkcję przemysłową autor stwierdzał:

Jeśli zaspokojenie potrzeb szerokich mas konsumentów poprzez masową produkcję wyrobów przemysłu artystycznego pokazuje nam za g a d n i e n i e upowszechnienia sztuki od strony odbiorczości, to jednocześnie ta właśnie współpraca plastyków z przemysłem powoduje ciągle powiększanie się grona twórców, względnie współtwórców, spełnia także rolę czynnika upowszechniającego sztukę dzięki szerokiemu udziałowi robotników w procesach twórczych (podkr. w oryginale)⁴⁸.

⁴⁸ Idem, *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku*, Wrocław 1953, s. 98.

Także w niewielkiej, również ówczesnej monografii meblarstwa Instytutu Wzornictwa Wojciechowski przekonywał, że dopiero w ustroju socjalistycznym głoszony od wieku postępowy program demokratyzacji sztuk urzeczywistnia się dzięki przemysłowej, produkcji masowej według wzorów projektowanych przez plastyków⁴⁹. Pewien – jak to



Il. 4. Mieczysław Puchała, meble segmentowe, dąb, ok. 1952

określał – „przerost problemów techniczno-produkcyjnych nad artystycznymi” jest natury przejściowej i nie ma nic wspólnego z funkcjonalizmem czy konstruktywizmem, bo wynika z konieczności dostosowania projektów do norm przemysłowych oraz imperatywu zerwania z przedwojennym zdobnictwem⁵⁰. Uproszczenie i surowość formy seryjnie produkowanych mebli, np. według projektów Hieronim Śliza, Marii Chomentowskiej, Tadeusza Kasprzyckiego czy Olgierda Szlekysa – w tym kolejne segmenty, po pionierskich wzorach Mieczysława Puchały – mieściły się zatem, zgodnie z tą interpretacją, w wyżej zdefiniowanym pojęciu realizmu (il. 4).

W ocenie tkanin z wystawy 1952 roku Wojciechowski – przyznając zresztą bezkonkurencyjność grupy „ładowców” – dostosowywał pojęcie narodowej formy do materiału (dosłownie) ekspozycyjnego. Mianowicie szczególne uznanie wyraził dla nawiązań Heleny Bukowskiej do tradycji pasów nazwanych tu „polskimi”; tym samym poprzez jednoczesne anektowanie tradycji i manipulowanie nią uniknął skojarzenia z kulturą sarmacką jako źródłem tej inspiracji. Chwaląc artystkę za zastosowanie otwartej, fryzowej kompozycji, wytknął zarazem nadmierną dbałość o wartości kolorystyczne (*sic!*)

⁴⁹ Idem, *Wzornictwo meblarskie*, Warszawa 1954, s. 11.

⁵⁰ Ibidem, s. 10.



Il. 5. Helena Bukowska, Warszawa, tkanina, ok. 1952

nieuczynnych, a „niebezpiecznych związków” sztuki stosowanej z awangardowymi tendencjami:

[...] formy, które w malarstwie wywołują nasz ostry protest, zadawalają nas estetycznie, gdy odnajdujemy je w motywie dekoracyjnym czy kształcie mebla. Człowiek współczesny nie zdaje sobie często sprawy, że wystawa, którą ogląda i która chwyta go zaskakującą kompozycją płaszczyzn, okładka książki i układ ilustracji w tygodniku, ba, nawet krawat i forma butów, wywodzą się w prostej linii z koloryzmu, kubizmu i innych ongiś awangardowych, a dziś już historycznych kierunków sztuki⁵².

⁵¹ Idem, *Problemy Wystawy Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, op. cit., s. 17.

⁵² B. Hertyński [Zbigniew Herbert] *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, „Przegląd Powszechny” 1952, nr 7–8, s. 105.

Czyniąc konieczny ukłon w stronę soc-estetyki i unikając przy tym niechcianych skojarzeń z konstruktywizmem czy funkcjonalizmem, autor zabrał głos w obronie sztuk „czystych”; było to poniekąd nawiązanie do przedsorealistycznych dyskusji o realizmie.

Realizm socjalistyczny w sztukach stosowanych miał być więc, z jednej strony, odwołaniem do rodzimej tradycji, do ludowego rękodzieła, spełniać kryteria wtórnie dla nich wykoncypowanego realizmu, z drugiej – wykazywać trudną do pogodzenia nowoczesność i powszechność, osiąganą przez masową produkcję przemysłową przy współpracy z artystami. Według Ireny Huml wyróżnikami socrealizmu w polskim designie były ludowość i historyzm⁵³. Dodajmy, że ów eklektyczny mariaż wiązał się z partyjnymi deklaracjami wznoszenia „pałaców dla ludzi pracy”. Miały nimi być zarówno mieszkalne domy odbudowywanych i nowych kwartałów – jak warszawskiego MDM-u i siostrzanych dzielnic w innych ośrodkach (np. Kościuszkowska Dzielnica Mieszkaniowa we Wrocławiu) – oraz miast – Nowej Huty czy Nowych Tychów. W tym przypadku design, uczestnicząc we wspomnianym dyskursie „propagandy monumentalnej”, realizował zasadę demokratyzacji sztuki w drugiej, szczególnej odmianie: nie za pomocą estetyki oszczędności i funkcjonalności formy wytwarzanych seryjnie przedmiotów dostępnych dla masowego odbiorcy, ale poprzez architekturę demonstrował propagandową wystawność i luksus w rozmaitych sferach życia społecznego – przede wszystkim kultury (oczywiście świeckiej), sprawowania władzy (oczywiście ludowej) i administracji różnych szczebli (urzędy i Domy Partii), ale także handlu i zbiorowej konsumpcji, komunikacji bezpośredniej i symbolicznej, jak dworce kolejowe (np. w Gdyni) czy urzędy pocztowe.

Za syntezę, a raczej konglomerat tych dwóch sprzecznych tendencji można uznać np. salony handlowe Cepelii urządzone we wnętrzach o historyzującym wystroju (il. 6). Jeden z nich, mieszczący się na warszawskim Rynku Starego Miasta, Aleksander Wojciechowski podawał za przykład rozdźwięku między użytkową funkcją lokalu a formą wystroju, natomiast za udane połączenie uznał strop malowany przez wieśniaczki z Zalipia dekorujący

⁵³ I. Huml, op. cit., s. 165.



Il. 6. Wnętrze sklepu Cepelii w Nowej Hucie

staromiejski lokal Desy⁵⁴. Oceniając z dłuższej perspektywy pewną monotonię historyzującego wystroju wnętrz staromiejskich, Irena Huml uznała ją za skutek projektowania ich niemal wyłącznie przez architektów, bez udziału artystów-plastyków. Wyjątek stanowił wystrój kawiarni „Krokodyl” z cylindrycznym piecem z wielobarwnych kafli i drobną ceramiczną dekoracją projektu Heleny i Romana Husarskich⁵⁵. Warto dodać, iż w ówczesnej (so-

crealistycznej) ocenie wystroju wnętrz lokali publicznych Wojciechowski usiłował zastosować także kategorię typowości, chwalać np. historyzujące urządzenie kamienicy Fukierów (Rynek Starego Miasta 27):

Powstało w ten sposób typowe dla dawnej Warszawy reprezentacyjne wnętrza mieszczańskie, mimo iż czystość „stylowa” budzi zasadnicze wątpliwości. Typowość wyposażenia lokalu jest więc, jak mi się wydaje, pojęciem znacznie szerszym niż tzw. „style” i wynika konkretnie z istniejących w poszczególnych okresach historycznych warunków życia [...]. W myśl tak właśnie pojętej ścisłości historycznej związanej z życiem, a nie abstrakcyjnie stworzonym „stylem”, powstało ładne wnętrza winiarni na parterze w „Fukierówce”⁵⁶.

⁵⁴ A. Wojciechowski, *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 4, s. 13 (przedruk w: *O sztuce użytkowej i użytecznej*, op. cit., s. 123).

⁵⁵ I. Huml, op. cit., s. 176, il. IX; o tym wnętrzu z uznaniem pisał też Wojciechowski: *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*, op. cit., s. 13.

⁵⁶ A. Wojciechowski, *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*, op. cit., s. 10.

Trudno określić, wyrazem jakich „historycznych warunków życia” miały być wnętrza budynków Centrum Administracyjnego, czyli biurowców kombinatu metalurgicznego w Nowej Hucie, zbudowanych w pierwszej połowie lat 50. XX wieku (projekt Tadeusza Ptaszyckiego) na wzór renesansowych budowli (np. krakowskich Sukiennic), z historyzującym wystrojem i wyposażeniem pomysłu Mariana Sigmunda⁵⁷. Sale konferencyjne z kolumnami, kominkami i fotelami ze skórzaną tapicerką w kolorze zielonym, nakryte kasetonowymi stropami, spiralne schody w sklepionych kopułami klatkach schodowych, marmurowe okładziny, stiuki i tkaniny składały się na afektowaną całość, której rolę można określić, odwołując się do kontrreformacyjnej formuły określającej zadania sztuki: *delectare, permovere, docere deinde permovere* (zachwycić, wzruszyć, pouczyć, wreszcie przekonać)⁵⁸ (il. 7).

Można by mnożyć przykłady ówczesnych nowohuckich wnętrz sklepów, kawiarni i lokali gastronomicznych, z kasetonowymi stropami, sztukateriami, kolumnami, dekoracyjnymi żyrandolami, monumentalnymi meblami, ozdobnymi kutymi kratami etc., rozlokowanych przy placu Centralnym czy alei Róż i projektowanych przez różnych członków zespołu⁵⁹. Dziełem Sigmunda były wnętrza kina „Świt”, nawiązujące do architektury budynku o szerokiej fasadzie ze zdwojonymi egiptyzującymi kolumnami, trzema przerwanyymi naczółkami i attyką artykułowaną tralkami (1951–1953, arch.

⁵⁷ W latach 1950–1956 Sigmund kierował Pracownią Architektury Wnętrz, utworzoną w końcu 1950 roku w ramach krakowskiego biura projektowego Nowej Huty; na temat organizacji, składu Pracowni oraz projektów poszczególnych twórców zob. L.J. Sibila, *Historia wnętrza i ich twórcy 1949–1959*, [w:] *Nowohucki design*, op. cit., s. 11–18.

⁵⁸ Była to trawestacja cycerońskiego hasła (*docere, delectare, permovere*) wzbogaconego o element perswazji; W. Tomkiewicz, *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa 1971, s. 8–9.

⁵⁹ Np. wnętrza poczty na Os. Willowym 28 (proj. M. Sigmund), pobliska restauracja „Gigant” z ceramicznymi kolumnami i sztukaterią (1951), Dom Handlowo-Gastronomiczny „Gigant” (1951, proj. M. Steczowicz) z kolumnami (wykładanymi ceramiką), sztukateriami, lustrami etc., sklepy przy ob. al. Solidarności (proj. 1953–1954, realizacja 1955): obuwniczy, jubilerski, wspomniana Cepelia, restauracja „Arkadia” w alei Róż, Teatr Ludowy (1955/56, proj. architektoniczny M. i J. Ingardenowie, wnętrza M. Sigmund) i wiele innych, także w latach następnym (np. księgarnia „Skarbnica”).



Il. 7a. Marian Sigmund, projekt wnętrza gabinetu dyrektora w Centrum Administracyjnym w Nowej Hucie, 1955



Il. 7b. Marian Sigmund, projekt wnętrza hallu głównego w Centrum Administracyjnym w Nowej Hucie, 1955

Andrzej Uniejewski; il. 8a i 8b). Irma Kozina wskazała jednak na pewną rozbieżność między nawiązującą jakoby do tradycji pompacyjną architekturą nowohuckich obiektów a projektowanymi przez Sigmunda kameralnymi i prostymi meblami, kontynuującymi jego przedwojenną „ładowską” twórczość, a stylowo nawiązującymi do biedermeieru⁶⁰.

Przykład historyzującego wyposażenia siedziby władzy państwowej stanowią meble zaprojektowane przez Zygmunta Szatkowskiego dla Urzędu Rady Ministrów, wprowadzone w 1955 roku, ale ze względu na formę i treści uznane przez Annę Kostrzyńską-Miłosz za reprezentatywne dla socrealizmu⁶¹. Ciężkawe, przeładowane ornamentem, zostały dodatkowo wyposażone w rzeźby figuralne o funkcji kariatyd i aktualnej wówczas symbolice pokoju i pracy. Oprócz wskazanych przez badaczkę inspiracji ikonografią sakralną można też skojarzyć je z monumentalnymi reliefami MDM-u.

Wraz z erozją i rozmiękczeniem doktryny (od śmierci Stalina w marcu 1953 roku) rewizji poddawano także koncepcje sztuk użytkowych, w tym jedną z priorytetowych, jaką była współpraca plastyków z przemysłem. W 1954 roku Aleksander Wojciechowski wskazywał na słabości, oczywiście jeszcze

⁶⁰ I. Kozina, op. cit., s. 112–113.

⁶¹ A. Kostrzyńska-Miłosz, *Meble w polskich wnętrzach reprezentacyjnych lat 50. XX wieku. Urząd Rady Ministrów w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2016, nr 4, s. 743. Dziękuję Autorce za zasugerowanie tej problematyki.

nie samej idei, a jej realizacji. „Odosobnienie” – jak to określił – młodego plastyka-projektanta zatrudnionego w zakładzie przemysłowym prowadzi wprawdzie do specjalizacji technicznej, ale skutkuje „»wtórnym analfabetyzmem« artystycznym”, ujemnie wpływającym na jakość wzorów⁶². Z powyższym wiązał się też drugi postulat badacza-krytyka, mianowicie kontaktu plastyka w zakładzie produkcyjnym z różnymi środowiskami artystycznymi. Postulat był oczywiście sformułowany zgodnie z socrealistyczną retoryką:

Jeśli walczymy o narodowy charakter naszej twórczości, jeśli sztuka przepojona jest wspól-

nymi treściami, to przy pełnym poszanowaniu specyfiki wszystkich jej dyscyplin – ogólny kierunek rozwoju plastyki możliwy jest do osiągnięcia jedynie poprzez stały kontakt osobisty szeregu twórców, poprzez zbiorowe dyskusje, wzajemną wymianę zdań, krytykę tworzonych dzieł. poprzez wspólną walkę z tych samych pozycji i o te same cele⁶³.



Il. 8a. Kino „Świt” w Nowej Hucie, 1951–1953, arch. Andrzej Uniejewski, fasada, stan współczesny



Il. 8b. Westybul kina „Świt” w Nowej Hucie

⁶² A. Wojciechowski, *O współpracy plastyków z przemysłem*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 1, s. 18 (przedruk w: *O sztuce użytkowej i użytecznej*, op. cit., s. 99).

⁶³ Ibidem, s. 19.

Impulsem do oceny dorobku polskiego tkactwa, a przy okazji do refleksji na temat realizmu, humanizmu i – pośrednio – narodowej formy była wystawa tkaniny francuskiej w warszawskiej „Zachęcie” w końcu 1953 roku. Już sam fakt zorganizowania pokazu sztuki zachodniej świadczył o słabnięciu reżimu i związanej z nim izolacji oraz poszerzaniu pojęcia tak zwanej sztuki postępowej. Wystawa dowiodła, że to w kraju panowania „schyłkowego” kapitalizmu i kultury burżuazyjnej uprawia się z powodzeniem monumentalną tkaninę figuralną, tematyczną i dekoracyjną zarazem, nierzadko opierając się na projektach znanych mistrzów malarstwa⁶⁴. Z ideowego obowiązku Ryszard Stanisławski zastrzegał we wstępie do katalogu, iż „wydaje się, że podejmowane treści wielokrotnie wypowiedane są za pomocą formy, która nie zawsze bliska jest formie realistycznej”⁶⁵. W recenzji z wystawy Krystyna Czarnocka w istocie sumowała polski dorobek socrealizmu w tej dyscyplinie, przyznając:

Wydaje się, że możemy się uczyć od plastyków francuskich owej imponującej śmiałości w aranżowaniu kompozycji dekoracyjnej, różnorodności podejmowanej problematyki, owej wielkiej swobody w operowaniu – nie zawsze w słuszny sposób – figurą ludzką. Trudno jest pokazywać czy mówić o socjalistycznej treści, treści tak bardzo związanej z człowiekiem, jego pracą, jego sprawami, dopóki obracamy się w kręgu „bukieciaków” i „kogucików”. Czy to znaczy, że w realizmie socjalistycznym nie ma miejsca na tkaniny z monumentalnie potraktowanym wzorem kwiatowym? Na pewno jest miejsce i na motyw geometryczny, i na „kwiatki”, i na wielkie sceny figuralne. Rodzaj motywu i tematy oraz sposób ich formalnego rozwiązania zależny jest [od] przeznaczenia i funkcji danej kompozycji⁶⁶.

⁶⁴ Wystawiano m.in. tkaniny według projektów François Desnoyera, Raoula Dyf’ego, Marcela Gromaire’a, Fernanda Légera, a także tkaniny Jeana Lurçata i artystów z jego kręgu; zob. *Wystawa francuskiej tkaniny artystycznej*, 9.12.1953–1.01.1954, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta; <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/wystawa-francuskiej-tkaniny-artystycznej> [dostęp: 22.06.2019].

⁶⁵ R. Stanisławski, *Wstęp*, [w:] *Wystawa francuskiej tkaniny artystycznej*, [katalog wystawy], wstęp L. Moussinac, R. Stanisławski, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1953, s. 17.

⁶⁶ K. Czarnocka, *Z zagadnień realizmu w tkaninie artystycznej (na marginesie Wystawy Francuskiej Tkaniny Artystycznej)*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 1, s. 59.

Ambiwalentna ocena prac polskich twórców wynikała, przynajmniej częściowo, ze sprzeczności w przepisie na soc-tkaninę; z jednej strony, chwalać np. podjęcie przez Helenę Bukowską kompozycji figuralnej, za jej słabość Czarnocka uznała stosowanie malarskich środków; z drugiej, krytykując prace Gałkowskich za płaskość, stylizację, powtarzalność motywów i potraktowanie postaci ludzkiej na prawach ornamentu, zatem brak treści przy akcentowaniu formy, żądała malarskiego obrazowania (skrótoów perspektywicznych, plastycznej formy, figuralnej kompozycji tematycznej). Adresowany bezosobowo, postawiony w konkluzji postulat wyjścia, w zmierzaniu do realizmu socjalistycznego, poza „sztucznie stworzone ciasne ramy naszego tkactwa”⁶⁷ można odczytać dwojako: jak apel skierowany do twórców, ale także zakamuflowaną krytykę systemu.

Wraz z odwilżą dyskurs o sztuce zdominowała retoryka nowoczesności⁶⁸, wypierając częściowo skompromitowane kryteria; odejście od doktrynerstwa realizmu wiązało się z dość iluzorycznym i niepełnym zastąpieniem projektu społeczeństwa złożonego z kolektywów przez koncepcję społeczności jednostek (oczywiście – socjalistyczną) oraz większym zainteresowaniem prywatnością i indywidualnym odbiorcą, nie likwidując przy tym tak zwanego społecznego zamówienia. W tekście, którego demaskatorski ton można porównać z *Poematem dla dorosłych* Adama Ważyka, Aleksander Wojciechowski ostatecznie rozprawiał się z koncepcją współpracy artystów z przemysłem, nie negując oczywiście samej idei. Wychodząc z założenia, że rozwój nowoczesnej sztuki związany jest z poziomem życia społecznego, wskazywał *implicite* na zapóźnienie spowodowane minioną słuszną epoką socrealizmu, nazwanego tak wprost, zamiast propagandowego, fałszywego „realizmu socjalistycznego”. Przypominał o wzajemnej zależności różnych obszarów rzeczywistości, wskazując przy tym niewymieniane od lat nazwiska i nazwy. Niektóre fragmenty zdawały się krytycznie odwoływać do niedawnej wszak propozycji Boguckiego i wymuszonego optymizmu jego twierdzeń o kształtowaniu rzeczywistości przez sztukę:

⁶⁷ Ibidem, s. 64.

⁶⁸ Zob. np. A. Demska, A. Frąckiewicz, A. Maga, *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2011; B. Banaś, *Polski new look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.*, Wrocław 2011.

Ważny jest wspólny klimat, w którym tkwi zarówno malarstwo Picassa czy Braque'a, jak i architektura Corbusiera, obrazy Mondriana i ich konsekwencje widoczne we wzornictwie przemysłowym. [...] Nowoczesna sztuka, nauka, technika, postępową myśl filozoficzna i postępową etyka – to równorzędne siły kształtujące nas samych i nasze otoczenie. Jeśli jedna z nich zawiedzie – inne płacą cenę za zachwianą równowagę. A więc – jaką cenę zapłaciła nasza plastyka?⁶⁹

Dalsze rozważania badacza dotyczyły związków polskiej sztuki nowoczesnej, która – jak twierdził – rozwija się mimo technicznych i ekonomicznych zapóźnień, a właściwie zacofania. Sztuka nowoczesna istnieje – dopowiadał – ale nie istnieje nowoczesny styl życia. Wojciechowski dokonał więc demaskacji zbudowanego m.in. przez Boguckiego mitu o kształtowaniu stylu życia przez plastykę, do czego zmierzało przymusowe wprowadzanie artystów do przemysłu. Doprowadziło to do izolacji, specjalizacji, „etotowania”, dawało też twórcom furtkę do ucieczki przed naturalizmem.

„Dalszą poważną przeszkodą – kontynuował Wojciechowski – utrudniającą nie tylko rozwój sztuki, lecz również ograniczającą zasięg jej oddziaływania społecznego, jest stworzenie dodatkowej dyscypliny artystycznej zwanej wzornictwem przemysłowym. Stanowi ona klasyczny przykład zbiurokratyzowania życia artystycznego”⁷⁰. Nakazowe, bezpośrednie oddziaływanie sztuki na przemysł nie ma przełożenia na, warunkujący prawidłowy rozwój, proces odwrotny, to jest oddziaływanie nowoczesnego stylu życia na sztukę, bo to w Polsce nie istnieje. Warto przytoczyć jeszcze odpowiedź Wojciechowskiego na pytania postawione na początku jego tekstu:

[...] taką właśnie cenę płaci polska plastyka za nasze zacofanie gospodarcze. Musiała wejść w konflikt z życiem schematycznym jak Plan Sześćioletni,

⁶⁹ I dalej: „Nowoczesny styl życia formują w równym stopniu sztuka i technika. Formują wreszcie warunki ekonomiczne danego kraju [...]. Jakie istnieją powiązania między sztuką aspirującą słusznie do miana nowoczesności a naszym życiem rozwijającym się w jawnej opozycji do postępu technicznego? Inaczej mówiąc: jaka jest przyszłość sztuki w kraju zacofanym gospodarczo?”; A. Wojciechowski, *Styl życia i plastyka*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 41, s. 8.

⁷⁰ Ibidem.

budowanym z polotem urzędnika PKPG, z rozmachem architekta Muranowa i Nowej Huty⁷¹.

Wystawa Architektury Wnętrz, zorganizowana w „Zachęcie” i Muzeum Narodowym w 1957 roku, była – jak pisał Józef Grabowski we wstępie do katalogu – nawiązaniem do pierwszej „tylko z nazwy i kolejności”⁷². W tytule ekspozycji pominięto człon „sztuka dekoracyjna”, a pojęcie typowości w jej programie oznaczało nie prawidłowość dziejowego procesu, ale charakter nowo budowanych mieszkań, dla których eksponaty, to jest projekty wnętrz, wystrój i wyposażenie miały być przeznaczone. Nagrody za wnętrza w różnych kategoriach otrzymali m.in. Władysław Wincze, Zofia i Oskar Hansenowie, Jan Kurzątkowski, Czesław Knothe; pierwszą nagrodę za meble przyznano Władysławowi Wołkowskiemu, uznanemu kilka lat wcześniej za ekstrawaganckiego formalistę. Jak wiadomo, propozycja dialektycznej nazwy „sztuka kształtująca” okazała się nieporozumieniem. W okazałym albumie pod standardowym tytułem *Polska sztuka użytkowa w 25-lecie PRL*, dokumentującym cykl ogólnopolskich wystaw zorganizowanych w 1969 roku, wśród tkanin dominowały kompozycje abstrakcyjne, z nikłym udziałem materii drukowanych lub malowanych we floralne lub fantazyjne wzory. Sekcję projektowania mebli reprezentowały proste sprzęty o geometryzującej formie, niekiedy złagodzonej lekką krzywizną, jak w krzesłach Knothego czy siedziskach Teresy Kruszewskiej; najbardziej ekstrawagancką nowoczesnością wyróżniały się krzesła-zawijasy z nylonowych żyłek projektu Wołkowskiego, a wśród mebli do przechowywania królował system mebli segmentowych Bogusławy i Czesława Kowalskich, dziś już kultowy⁷³. Współcześnie, jak wspomniano, socrealizm, który miał być stylem narodowym, pojawia się w ramach designu w stylu *vintage*. Trudno rozstrzygnąć, czy to rehabilitacja, czy klęska.

⁷¹ Ibidem.

⁷² J. Grabowski, *Wstęp*, [w:] *II Ogólnopolska wystawa architektury wnętrz* [katalog wystawy], 6.04 – 5.05.1957, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1957, s. 10.

⁷³ *Polska sztuka użytkowa w 25-lecie PRL*, red. J. Olkiewicz, Warszawa 1972.

Bibliografia

- I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej* [katalog wystawy], 26.05 – 23.07.1952, wstęp J. Bogucki, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1952.
- II Ogólnopolska wystawa architektury wnętrz* [katalog wystawy], 6.04 – 5.05.1957, wstęp J. Grabowski, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1957.
- Barbara Banaś, *Polski new look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.*, Studio Baka, Wrocław 2011.
- Janusz Bogucki, *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3.
- Marek Czapelski, *I Ogólnopolska wystawa architektury wnętrz i sztuki dekoracyjnej*, 26.05 – 23.07.1952, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta; <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/1-ogolnopolska-wystawa-architektury-wnetrz-i-sztuki>.
- Marek Czapelski, *II Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz*, 6.04 – 5.05.1957, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta; https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/ogolnopolska-wystawa-architektury-wnetrz?setlang=1#_edn4.
- Krystyna Czarnocka, *Z zagadnień realizmu w tkaninie artystycznej (na marginesie Wystawy Francuskiej Tkaniny Artystycznej)*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 1.
- Anna Demska, Anna Frąckiewicz, Anna Maga, *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2011.
- Alina Dukwicz, *Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Ossolineum, Wrocław 1992.
- Anna Frąckiewicz, Frąckiewicz, *Etnodizajn ma sto lat ! Czyli obecność sztuki ludowej w projektowaniu*, <http://www.etnodizajn.pl/teoria/troche-historii/troche-historii/strona/1>.
- Bolesław Hertyński [Zbigniew Herbert], *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, „Przegląd Powszechny” 1952, nr 7–8.
- Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- Elżbieta Kal, *Aby „lud wszedł do Śródmieścia”. Ludowość i inne paradoksy metody realizmu socjalistycznego w architekturze*, [w:] *Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. P. Knap, Instytut Pamięci Narodowej, Szczecin 2013.

- Elżbieta Kal, *„Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”*. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Wydawnictwo Akademii Pomorskiej, Słupsk 2010.
- Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Fundacja „Bęc Zmiana” – Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Anna Kostrzyńska-Miłosz, *Meble w polskich wnętrzach reprezentacyjnych lat 50. XX wieku. Urząd Rady Ministrów w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2016, nr 4.
- Irma Kozina, *Polski design*, SBM, Warszawa 2015.
- Jan Lenica, *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 5.
- Marek Leykam, *Wystawa BNEP w Muzeum Narodowym*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 2.
- Stefan Morawski, *Dwa oblicza kultury burżuazyjnej w U.S.A.*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 3.
- Edward Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, TAIWPN Universitas, Kraków 2001.
- Nowohucki design. Historia wnętrz i ich twórcy w latach 1949–1959* [katalog wystawy], red. A. Biedrzycka, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa. Oddział w Nowej Hucie, Kraków 2007.
- Piotr Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii awangardy rosyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1993.
- Polska sztuka użytkowa w 25-lecie PRL*, red. J. Olkiewicz, Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa 1972.
- Tadeusz Reindl, *Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Ossolineum, Wrocław 1992.
- Agnieszka Sural, *Drugie życie dizajnu z PRL*, Culture.pl, 5.11.2013; <https://culture.pl/pl/artykul/drugie-zycie-dizajnu-z-prl>.
- Agnieszka Szablowska, *„Salon odrzuconych” I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki w 1950 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2017, nr 3.
- Sztuka polska za granicą*, „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 41–42.
- Wanda Telakowska, Tadeusz Reindl, *Problemy wzornictwa, przemysłowego*, PWN, Warszawa 1966.
- Wojciech Tomasiak, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999.

- Władysław Tomkiewicz, *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.
- Andrzej Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.
- Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, PWN, Warszawa 1990.
- Wojciech Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005.
- Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Libella, Paryż 1986 [wyd. polskie: Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991].
- Aleksander Wojciechowski, *Andrzej Milwicz*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 1.
- Aleksander Wojciechowski, *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1953.
- Aleksander Wojciechowski, *Metody pracy zespołowej w polskim przemyśle artystycznym*, „Polska Sztuka Ludowa” 1952, nr 4–5.
- Aleksander Wojciechowski, *O sztuce użytkowej i użytecznej. Zbiór studiów i krytyk z zakresu współpracy plastyki polskiej z rzemiosłem, przemysłem artystycznym i architekturą w latach 1944–1954*, Sztuka, Warszawa 1955.
- Aleksander Wojciechowski, *O współpracy plastyków z przemysłem*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 1.
- Aleksander Wojciechowski, *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 4.
- Aleksander Wojciechowski, *Polska wytwórczość artystyczna w latach 1945–1951*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2.
- Aleksander Wojciechowski, *Problemy Wystawy Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, „Przegląd Artystyczny”, 1952, nr 3.
- Aleksander Wojciechowski, *Styl życia i plastyka*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 41.
- Aleksander Wojciechowski, *Wzornictwo meblarskie*, Instytut Wzornictwa Przemysłowego – Sztuka, Warszawa 1954.
- Grzegorz Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Leopoldinum, Wrocław 1999.
- Wystawa francuskiej tkaniny artystycznej* [katalog wystawy], wstęp L. Moussinac, R. Stanisławski, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1953.

Wystawa francuskiej tkaniny artystycznej, 9.12.1953 – 1.01.1954, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta; <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/wystawa-francuskiej-tkaniny-artystycznej>.

Źródła internetowe

https://deko-rady.pl/lazienka-retro/styl-vintage-we-wnetrzach-czym-sie-charakteryzuje_12066.

http://www.urzadzamy.pl/salon/aranzacje/czy-styl-vintage-jest-ponadczasowy-na-czym-polega-vintage,14_11435.html.

<https://www.westwing.pl/magazyn/trendy/vintage/>.

Źródła ilustracji

1. „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 68.
2. A. Wojciechowski, *O sztuce użytkowej i użytecznej. Zbiór studiów i krytyk z zakresu współpracy plastyki polskiej z rzemiosłem, przemysłem artystycznym i architekturą w latach 1944–1954*, Warszawa 1955, il. 26.
- 3a. „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 17.
- 3b. *I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej* [katalog wystawy], 26.05 – 23.07.1952, wstęp J. Bogucki, CBWA Zachęta, Warszawa 1952, nr kat. 496.
4. *I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej* [katalog wystawy], 26.05 – 23.07.1952, wstęp J. Bogucki, CBWA Zachęta, Warszawa 1952, nr kat. 951.
5. A. Wojciechowski, *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku*, Wrocław 1953, il. 42.
6. P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013, tablica IV, il. 5.
- 7a. *Nowohucki design. Historia wnętrz i ich twórcy w latach 1949–1959* [katalog wystawy], red. A. Biedrzycka, Kraków 2007, il. 125.
- 7b. *Nowohucki design. Historia wnętrz i ich twórcy w latach 1949–1959* [katalog wystawy], red. A. Biedrzycka, Kraków 2007, il. 118.
- 8a. https://live.staticflickr.com/4007/4644853765_862c6446ee_b.jpg.
- 8b. *Nowohucki design. Historia wnętrz i ich twórcy w latach 1949–1959* [katalog wystawy], red. A. Biedrzycka, Kraków 2007, il. 108.

„The Issue of Realism in the Formative Fine Arts”. Design and Its Criticism of Socialist Realism

This text concerns itself with Polish design and its criticism in the period of socialist realism (1949/50–1955). The title refers to a terminological proposal by Janusz Bogucki who looked for new terms for his work in the new system. The division into ‘pure’ and ‘usable’ arts was considered as an anachronism in socialism in which all artistic fields were to fulfil social functions. As optimal, the critic considered a division of arts into the ‘imaging’ (painting, sculpture, and graphic) and ‘formative’ (shaping human surroundings and public space – architecture, decoration and interior fittings, and objects of everyday usage). An intermediate ‘semi-imaging’ form was, for example, represented with a fabric or scenography. Bogucki defined the realism of a masterpiece as something that reflects reality by the use of means other than an image – it shapes and expresses reality. By avoiding unwanted associations with functionalism or constructivism, he showed ‘realistic’ features of objects and things: perspicuity, simplicity of composition, purposefulness and the appropriate usage of material and tools, breaking away from the pre-war ornamentation and avant-garde restraint of shapes.

Masterpieces of ‘formative’ art were to fulfil the postulate of a national form; hence, the inspiration with a native tradition, folk art and handcraft was recommended. Crucial propagandistic slogans concerned popularization and ‘democratization’ of art connected with both creation and reception; industrial production pursuant to the models of professional artists as well as the working class, and folk and teen ‘collectives’ managed by them. Chosen institutions served popularization and democratization of socialist art.

The 1952 Exhibition of Interior Architecture and Decorative Art and especially the criticism linked with it, regarding the assumptions of socialist realism and gradual abandoning the criteria of the doctrine from around 1954, are presented in this text. Reckoning with the method: during the public thaw (1956–1957), when categories of realism and national form were replaced with the imperative of modernity, constitutes a recapitulation.

Keywords: design, social realism, decorative arts 1950–1956, formative art, industrial design, The Exhibition of Interior Architecture and Decorative Art in 1952, design critique, Janusz Bogucki, Cepelia, Nowa Huta, Wanda Telakowska, Aleksander Wojciechowski