REALIZM SOCJALISTYCZNY

ZWIĄZEK RADZIECKI

Socrealizm jest kierunkiem w sztuce, którego podstawy zostały sformułowane w wyrazistej opozycji wobec nurtów awangardowych i który został zainicjowany w Związku Radzieckim w 1934 roku podczas Zjazdu Pisarzy Radzieckich w Moskwie. Socrealizm to sztuka propagandowa, jej głównym celem nie są wartości artystyczne, ale umacnianie pozycji władzy. Etymologia nazwy wskazuje na ideologiczne podłoże całego kierunku. Termin nawiązuje do realizmu, a więc wpływowego nurtu sztuki XIX wieku, opierającego się na założeniu jak najwierniejszego odzwierciedlania rzeczywistości w sztuce. „Realizm" opatrzony przymiotnikiem „socjalistyczny" nie oznaczał jednak dbałości o prawdę, ale kreowanie sztucznego, fikcyjnego świata odpowiadającego marksistowskiej utopii**.**
Podstawy teoretyczne tego kierunku stworzyli Anatolij Łunczarski i Aleksander Woronski na podstawie dyrektyw Stalina („O polityce partii w dziedzinie literatury pięknej"). Socrealizm stał się obowiązkową doktryną we wszystkich dziedzinach sztuki, początkowo w Związku Radzieckim, a po II wojnie światowej we wszystkich krajach, w których wprowadzono komunizm. Najważniejsze założenia tego kierunku sprowadzały się do: apoteozy klasy robotniczej i przywódców partii, piętnowania wrogów ludu, budowania czarno-białej, schematycznej wizji świata (jasne wskazanie, co w socjalizmie jest dobrem, a co złem), unikania awangardowej wieloznaczności.
Architektura socrealistyczna miała odzwierciedlać potęgę państwa i władzy. Jej podstawową cechą był więc monumentalizm – wznoszenie ogromnych gmachów i budynków wyposażonych w wysokie partery. Ważne były tu takie cechy estetyczne jak: symetria, obecność kolumnad, a także uderzająca surowość, co stanowiło wyraziste nawiązanie do klasycyzmu, ale jednocześnie nadawało całości ponury wyraz. Układy urbanistyczne projektowano jako spójne całości, z ogromnymi symetrycznymi placami i alejami, z zabudowaniami na obrzeżach zgrupowanymi w przestrzeń zamkniętą.
Socrealizm w sztukach plastycznych był jednym z najważniejszych narzędzi propagandy. Bardzo istotne znaczenie odgrywał tu plakat propagandowy, operujący wyrazistymi, krzykliwymi barwami, schematycznym rozkładem wartości, upowszechniający pożądane wzorce zachowań. Podobną do plakatu rolę spełniała fotografia socrealistyczna**.**
Socrealistyczna rzeźba przedstawiała z kolei monumentalne postaci o nienaturalnie ogromnych rozmiarach, wyrazistej ekspresji twarzy, często ukazane w ruchu, z atrybutami pracy. Dominującym rodzajem tej sztuki była rzeźba pomnikowa.

Wiera Muchina, *Robotnik i kołchoźnica*, 1935-37, Moskwa

Materiał: ……

Przeznaczenie: ……

……..

……..

……..

Isaak Brodski, *Lenin w Smolnym*, 1930

Instytut Smolny w Petersburgu był z początku siedzibą Instytutu Szlachetnie Urodzonych Panien, po rewolucji lutowej (1917) stał się siedzibą i miejscem urzędowania Włodzimierza Lenina.

Lew Rudniew, 1949-53, Uniwersytet Łomonosowa, Moskwa

Cechy bryły: ……..

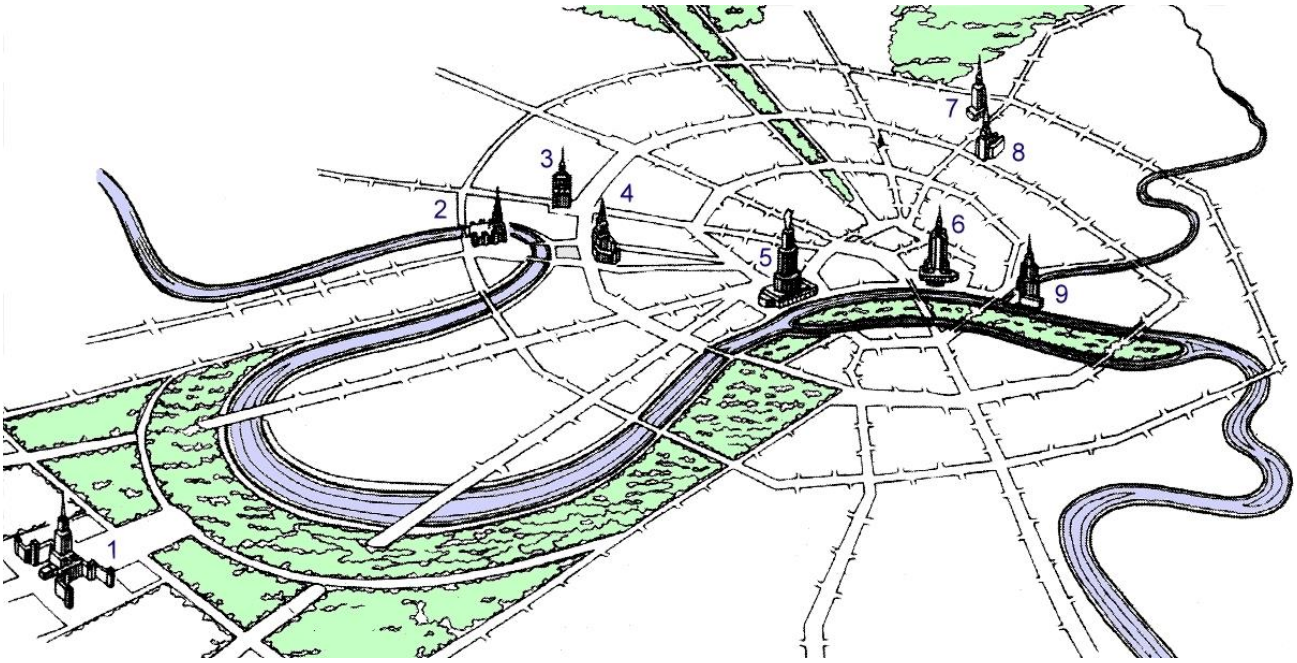
……

……

……

……

Siedem Sióstr, Siedem Sióstr Stalina – grupa siedmiu wieżowców w Moskwie wybudowanych w latach 1947–1953. Łączą w sobie tradycyjną rosyjską architekturę ze wzorcami zaczerpniętymi od amerykańskich drapaczy chmur (głównie neogotyckich oraz w stylu *art déco*). Radzieccy architekci wzbogacili je o elementy inspirowane rosyjskim barokiem lub angielskim neogotykiem. Wszystkie wieżowce wpisują się w nurt socrealizmu. Ich charakterystyczną cechą jest poziomowana sylwetka, masywna u podstawy i zwężająca się kolejnymi partiami aż do smukłej iglicy, często zwieńczonej symbolem radzieckiej gwiazdy. Pierwszym tego rodzaju wieżowcem miał być Pałac Rad – imponujący gmach Najwyższej Rady ZSRR o wysokości 495 metrów. Pod jego budowę wysadzono katedrę Chrystusa Zbawiciela, lecz z powodu niemieckiej inwazji w 1941 budowa nie została nigdy rozpoczęta. Katedrę zrekonstruowano w latach 1994–2000.



W skład zespołu wchodzą:

- [1] gmach Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego
- [2] hotel Ukraina
- [9] dom na Wybrzeżu Kotielniczeskim
- [4] gmach MSZ
- [3] dom na placu Kudryńskim
- [8] wieżowiec na placu Czerwonej Bramy
- [7] hotel Leningradskaja

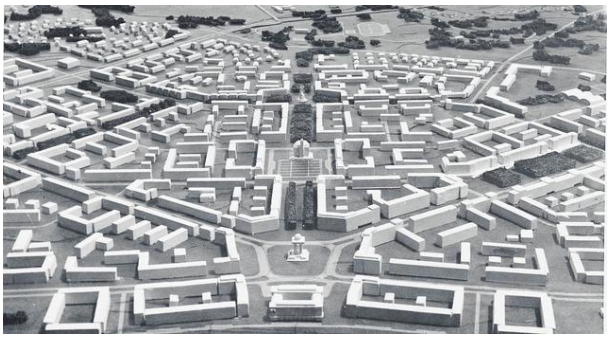
POLSKA

W 1949 na Konferencji Architektów Partyjnych proklamowano socrealizm w polskiej architekturze. Wprowadzony został pod presją Włodzimierza Sokorskiego wiceministra, a następnie ministra kultury i sztuki. Oficjalnie został ogłoszony przez Bolesława Bieruta na konferencji warszawskiej PZPR 3 lipca 1949. Artyści Polscy zaczęli się wyłamywać z nakazów tworzenia w tym nurcie już w 1955 roku. W późniejszym okresie pomimo sugestii władz socrealizm nie stanowił idei przewodniej twórczości artystycznej.

Lew Rudniew, Pałac Kultury i Nauki, Warszawa, 1952-55

Pomysłodawcą budowy Pałacu Kultury i Nauki był Józef Stalin. Rudniew chciał, aby był on w stylu polskim, objechał więc różne miasta (między innymi Kraków, Chełmno i Zamość) w celu zgromadzenia potrzebnych informacji i zapoznania się z polską architekturą, następnie stworzył pięć projektów. Fasada została wykonana ze spieków ceramicznych w kolorze piaskowca produkowanych w fabryce na Uralu. Detale budynku i płaskorzeźby wykonano z wapienia, piaskowca, granitu i marmuru. W holu głównym ustawiono rzeźbę *Przyjaźń* dłuta Aliny Szapocznikow przedstawiającą dwóch mężczyzn w braterskim uścisku trzymających sztandar. Gmach jest najbardziej reprezentatywnym przykładem architektury okresu realizmu socjalistycznego – doktryny zadekretowanej w Polsce w 1949 roku i obowiązującej do roku 1955. Socrealistyczna architektura miała być narodowa w formie i socrealistyczna w treści. Doktryna jasno określała jej funkcję jako *najwłaściwszą oprawę dla określonych treści działań życiowych, by wyrazem plastycznym podkreślało sens tych treści i działań.* Pracujący nad projektem architekt stawał się organizatorem i wyrazicielem treści życia społecznego we wszystkich jego przejawach. Powstające realizacje odznaczać się miały regularnością i symetrią. Stosowano rozwiązania typowe dla klasycyzmu: trójpodział fasady na cokół, bryłę główną i zwieńczenie, wejścia do budynków często przypominały portale świątyń antycznych - z kolumnadą i monumentalnymi schodami. Architekturze towarzyszył bogaty program plastyczny w myśl pożądanej przez socrealistyczną doktrynę syntezy sztuk. Stąd w Pałacu bogate dekoracje zewnętrzne i wewnętrzne – rzeźby, reliefy, mozaiki, kandelabry i żyrandole. Do wykończenia wnętrz użyto drogich materiałów (m.in. marmuru, granitu). Całość założenia charakteryzuje okazałość, monumentalizm i teatralność, by wyrazić siłę i potęgę państwa. Rozmieszczone w niszach wokół pałacu rzeźby, przedstawiają postacie należące do trzech grup: robotników, przodowników pracy, sportowców; ludzi rożnych kultur z całego świata; artystów i intelektualistów głoszących ideologię marksistowską oraz alegorie sztuk. Dwa największe posągi znajdują się przy głównym wejściu. Po lewej siedzi wykuta z szarego granitu czterometrowa postać Adama Mickiewicza – narodowego wieszcza i reprezentanta świata kultury. Po prawej – wykonana z tego samego materiału – jeszcze wyższą sylwetka Mikołaja Kopernika – przedstawiciela świata nauki. Ich obecność składa się na program realizmu socjalistycznego – budować poprzez sztukę.

Nowa Huta, Tadeusz Ptaszycki, 1949



Opis osiedla: ……

……

……

……

Juliusz i Helena Krajewscy, *Podziękowanie traktorzyście*

Helena Krajewska, *Brygada młodzieżowa na budowie*, 1949

Odbudowa Warszawy była wydarzeniem wyjątkowym. Większość ludności podchodziła do niego z autentycznym entuzjazmem. Pokazana na obrazie *Brygada młodzieżowa na budowie* scena pozornie wydaje się momentem z pracy na budowie. Przedstawia niestrudzonych budowniczych lepszego jutra, którzy w pocie czoła pracują dla dobra całego społeczeństwa. Praca robotników została wzniesiona do rangi wspaniałych działań nieprzeciętnych jednostek.

Wojciech Fangor

Postaci, 1950

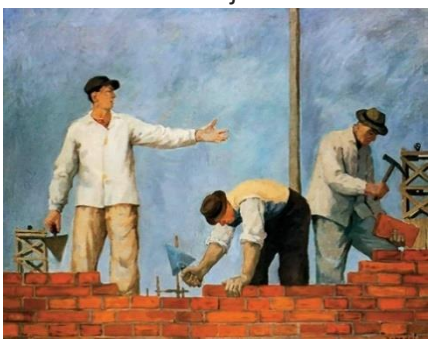
Obraz operuje prostą retoryką przeciwieństw: kiedyś i teraz, po tej i po tamtej stronie. Mówi widzom: oceńcie sami, gdzie jest lepiej. Na płótnie mamy dwie kobiety. Po lewej stoi antybohaterka: szczupła, w dopasowanej, modnie skrojonej sukience, ozdobionej napisami w języku angielskim ("Miami", "New York", "Wall Street", "London", "Coca-cola"). W wypielęgnowanych dłoniach, które z pewnością nie zbrukały się fizyczną pracą, trzyma zieloną, elegancką torebkę. Twarz skrywa za dużymi okularami przeciwsłonecznymi w żółtych oprawkach i makijażem. Prawdopodobnie niedawno była u fryzjera. Jej ubiór dopełnia sznur korali. Sprawia wrażenie wyniosłej.
Co innego pozytywna bohaterka tego obrazu. Stoi dumna, ale w dosyć swobodnej pozie, z jedna ręką opartą na biodrze, a drugą wspartą na trzonku łopaty. Jest silna, pewna siebie, naturalna. Podwinięte rękawy jej roboczego kombinezonu ukazują grube przedramiona. Stojący obok niej mężczyzna, też ubrany w roboczy strój, z trzonkiem łopaty czy kilofa w prawej ręce, lewą obejmuje swoją wybrankę. Oboje są zdrowi, opaleni, krzepcy. Ich atrybutami nie są zachodnie ubrania i dodatki, lecz narzędzia pracy. W tle widać symboliczne przedstawienie efektów tych dwóch postaw. Za kobietą po lewej straszą ruiny (przypomnijmy: obraz powstał pięć lat po wojnie), za parą robotników wznosi się świeżo zbudowany, kilkupiętrowy budynek z rzędami okien oddzielonych prostymi podziałami architektonicznymi. To typowa budowla realizmu socjalistycznego. Nawet pogoda na obrazie jest znacząca. Błękitnemu niebu po prawej stronie malowidła zdają się zagrażać ciemne chmury nadciągające znad ruin po jego lewej stronie.
Oczywiście "Postaci" Fangora w swym nieco naiwnym przesłaniu są zgodne z panującą w ówczesnej Polsce ideologią. Typowy dla epoki jest również sposób budowania retorycznego przekazu dzieła. Przed wojną i po wojnie, przed elektryfikacją i po elektryfikacji, za sanacji i za władzy ludowej - komunistyczna *Biblia pauperum* chętnie posługiwała się prostymi, zrozumiałymi dla każdego porównaniami. Dużą popularnością cieszyły się zwłaszcza poświęcone Warszawie albumy fotograficzne zestawiające widoki na zasadzie "przed i po". Zdjęcie ruin sąsiadowało w nich z fotografią tej samej okolicy już odbudowanej wspólnym wysiłkiem dzięki sprawności nowych komunistycznych władz. Ten dychotomiczny schemat odnajdujemy też na płótnie Fangora - malarz przeciwstawił zgliszcza świeżo zbudowanemu gmachowi, czas wolny - pracy, kobiece - męskiemu, Zachód - Wschodowi, wyszydzany w propagandzie "zachodni imperializm" - komunizmowi.

Matka Koreanka, 1951

Matka Koreanka Wojciecha Fangora to monumentalne płótno (półtora metra wysokości na dwa metry szerokości) utrzymane w barwach ziemi i szarościach. Pokazana na obrazie scena to komentarz do wojny, która miała miejsce w latach 1950-1953 między komunistycznymi siłami Korei Północnej i wspierającymi je wojskami Chińskiej Republiki Ludowej a siłami ONZ (głównie amerykańskimi) wspomagającymi wojska Korei Południowej. Był to pierwszy po II wojnie światowej konflikt, w którym starły się ze sobą dwa obozy nowego układu politycznego, jaki wytworzył się na świecie.

Andrzej Wróblewski, *Fajrant w Nowej Hucie*, 1953

Aleksander Kobzdej:



Podaj cegłę, 1950

Proste czynności murarskie: czyszczenie cegły, murowanie, zyskują tu archetypiczny, symboliczny wymiar (budowa „fundamentów Polski Ludowej", „lepszego jutra"). Trzech murarzy ujętych zostało zgodnie z heroizującym kanonem sztuki totalitarnej, od dołu. Ten zabieg monumentalizacji uzasadniony jest tematem płótna. Pozbawieni rysów indywidualnych, zastygają w — jak wówczas pisano — prawdziwych a jednocześnie uogólniających gestach pracy. Najważniejszym nośnikiem ideologicznego przesłania jest jednak tytuł — *Podaj cegłę* to w rzeczywistości apel do widza, ideologicznie nacechowane wezwanie, by włączył się do budowy (nowego ustroju, socjalistycznego państwa). Dopuszcza on także inną interpretację: okrzyk *Podaj cegłę* jest reakcją widza na zbyt powolne na płótnie tempo pracy. Angażujący widza, emocjonalny odbiór obrazu był wpisany w konwencję.

Jak pisze Włodarczyk — Murarskiej historyjki na obrazie Kobzdeja nie wolno rozwijać dalej. Martwa tępota narastającego od dołu obrazu muru, szczelnie wypełniającego dolne partie płótna, ukaże nam wówczas inny, niezamierzony prawdopodobnie przez autora efekt. Interpretacja taka nie mieściła się w regułach socrealizmu.

Ceglarki

Włodzimierz Zakrzewski, *Towarzysz Bierut wśród robotników,* 1950

Alina Szapocznikow, *Pomnik Stalina*

Bolesław Bierut z sarenką

Bolesław Bierut (1892-1956) – polski polityk, działacz komunistyczny, agent NKWD, Przewodniczący Krajowej Rady Narodowej (1944), prezydent KRN i zastępujący Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej (1944–47), prezydent RP w latach 1947–1952 (wybrany przez Sejm RP po sfałszowanych wyborach parlamentarnych 1947), przywódca PZPR (od 1948 jako sekretarz generalny, a od 17 marca 1954 I sekretarz KC), prezes Rady Ministrów w latach 1952–1954, poseł do KRN, na Sejm Ustawodawczy i na Sejm PRL I kadencji, członek Komisji Wojskowej Biura Politycznego KC PZPR nadzorującej Wojsko Polskie od maja 1949.

Plakat socrealistyczny:

Już w 1949 roku sporządzono ogólne zasady dotyczące sztuki i twórczości artystycznej, w tym też plakatu. Sztuka socrealistyczna miała być przede wszystkich zrozumiała dla całego społeczeństwa. Stąd też uznano, iż realizm będzie najefektywniejszą formą artystyczną. Wszystko co metaforyczne i abstrakcyjne wiązano z burżuazją i kapitalizmem. Celem sztuki nie było poszerzanie horyzontów i pokazywanie alternatywnych sposobów myślenia. Sztuka i kultura miały ułatwiać indoktrynację. Rolą artysty natomiast było służyć ludowi. To właśnie on „oswajał" społeczeństwo z wartościami socjalistycznymi wyrażonymi w swojej twórczości. Artysta socjalistyczny musiał wystrzegać się przede wszystkim indywidualizmu i pragnienia wyróżniania się. Jego zadaniem było naśladowanie wielkich radzieckich artystów i podążanie za wskazówkami ze strony władz. Bardzo szybko plakat stał się najpopularniejszą formą sztuki w młodej, socjalistycznej Polsce. Spełniał najważniejsze warunki dzieła socrealistycznego: między innymi szybki i bezpośredni przekaz myśli i idei. Pełnił funkcję narzędzia politycznego, tym samym zaprzeczając stwierdzeniu iż plakat może być dziełem sztuki. Tak zwane „miejskie galerie sztuki" stały się ośrodkami masowej indoktrynacji. Przesiąknięte komunistyczną czerwienią i surowym realizmem akademickim plakaty, nie przypominały już awangardowych dzieł sprzed wojny.
Socrealistyczna ikonografia wypracowała kilka podstawowych motywów. Jednym z nich była utopijna gloryfikacja klas społecznych (szczególnie klasy robotniczej i rolniczej) i ukazanie idealnego obywatela Polski Ludowej. Plakaty cechowała prosta kompozycja złożona z jednej lub grupy postaci charakteryzujących się wyidealizowaną, posągową i silną postawą ciała. Reprezentowali oni poszczególne zawody, pozując na traktorach bądź z cegłą lub szpachlą w dłoniach. Celem tych plakatów było ukazanie pracującego społeczeństwa jako najważniejszej wartości państwa socjalistycznego.
Istotne było podkreślanie idealnego funkcjonowania jednostki w socjalistycznym społeczeństwie. Zachęcanie do ciężkiej pracy wiązało się z kryzysową sytuacją powojennej gospodarki, a także konieczności odbudowy zniszczonej Warszawy.
Plakaty reprezentowały socjalistyczną młodzież i studentów, a także „pracujące" kobiety. Przypominały jak ważny jest ich wkład w budowaniu komunistycznej Polski. Młodzież była przedstawiana jako przyszłość naszego kraju, często ukazywana nie tylko w pracy przy budowie lub w polu, ale również w szkołach, z książkami w dłoniach - dla władz istotne było kształtowanie obywateli w duchu socjalizmu już od najmłodszych lat.
Kobiety były ukazywane wizualnie niemalże tak samo jak mężczyźni. Potężne ramiona i dłonie, gruba szyja, duża głowa. Taka ikonografia nie miała przekonywać o równości płci. Kobiety były przedstawiane w ten sposób ponieważ cechy kobiece, powszechnie jej nadawane - takie jak delikatność czy subtelność, nie tylko wyglądu ale i charakteru, uznawane były za niepotrzebną słabość, nie akceptowaną przez władze komunistyczne.

Paradoksalnie socrealizm okazał się dla polskich twórców okresem wyjątkowej mobilizacji intelektualnej. Obfitował w bezprecedensowe wydarzenia kulturalne i artystyczne, które w innych, prawdopodobnie łatwiejszych okolicznościach, nie miałyby racji bytu. W latach 60. za sprawą Kantora w Polsce po raz pierwszy pojawia się zjawisko performance'u. Podczas słynnego „Koncertu Morskiego" Edward Krasiński dyryguje morskimi falami. Plakat,

upatrzony przez władze jako idealne narzędzie manipulacji, przynosi plejadę takich indywidualności jak Henryk Tomaszewski, Jan Młodożeniec czy Wojciech Zamecznik. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie w 1966 roku przyciąga Roya Lichtensteina i Andy'ego Warhola.
W Polsce wiele dzieł realizmu socjalistycznego można zobaczyć dziś w **Galerii Sztuki Socrealizmu w Kozłówce**.

Robotnik sztuki to ……
……
……

Przyjrzyj się poniższej reprodukcji.

Podaj dziedzinę sztuki, do której zaliczamy przedstawione dzieło, oraz określ funkcję dzieła.

Dziedzina: ……
Funkcja: ……

Podaj nazwę kierunku w sztuce, który reprezentuje dzieło, oraz uzasadnij dwoma argumentami, że przedstawiona praca jest charakterystyczna dla tego kierunku.

Kierunek: ……
Uzasadnienie: ……
……
……
……