

Katarzyna Jeżowska

5/11

Zmagania z ideologią

Pierwsza Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie (1949)*

Analizując powojenną sytuację polskiej sztuki w latach 80., Andrzej Turowski użył terminu *ideoza*. Ten lingwistyczny zlepek słów *ideologia* i *gnoza* posłużył mu do opisanie obsesyjnej sytuacji, w której każda decyzja, zarówno osobista jak i instytucjonalna, była warunkowana przez ówczesnie dominującą ideologię. „Ideoza – to przestrzeń myśli i systemów, ale zarazem taka, w której indywidualne wybory jawią się w kontekście dominujących politycznych strategii”, wyjaśniał Turowski w swoim tekście¹. Późniejsze badania nad okresem PRL dowiodły, że *ideoza* z powodzeniem mogłaby służyć do opisu także innych, pozaartystycznych rodzajów aktywności w państwie zdominowanym przez Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą. Jednak czy mimo niezaprzecznego wpływu ideologii na życie w socjalistycznej Polsce istniały sfery wyjęte spod jej dominacji? Bądź też czy możemy sobie wyobrazić alternatywny element mający równie znaczący wpływ na oficjalne działania państwa co ideologia?

Dobrym miejscem do prześledzenia potencjalnego starcia w tym zakresie są międzynarodowe targi i wystawy gospodarcze. György Péteri określił je mianem obszaru konwergencji (*site of convergence*), w ramach którego pomiędzy narodami i systemowymi „obozami” zachodzą interakcje o obopólnym wpływie. Jednocześnie, szczególnie w okresie zimnowojennej rywalizacji, każde z państw biorących udział w tej wymianie starało

* Niniejszy tekst jest uzupełnioną wersją anglojęzycznego artykułu zamieszczonego w publikacji powstałej po konferencji zorganizowanej w czerwcu 2015 roku na Oxford University w ramach Programme on Modern Poland: *Post-1945 Poland: Modernities, Transformations and Evolving Identities. Working Papers*, red. M. Kunicki, K. Jeżowska, H. Czyżewski, St Antony's College, Oxford 2016. Publikacja dostępna na stronie http://www.sant.ox.ac.uk/sites/default/files/related-documents/post-1945_poland_working_papers_pomp_2016.pdf (dostęp 15.09.2016).

1 A. Turowski, *Polska ideoza*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1984, red. T. Hrankowska, PWN, Warszawa 1987, s. 31.

się wypracować unikalny model nowoczesności². Choć teza Péteriego jest bardzo efektowna, materiały archiwalne zwracają uwagę na bardziej pragmatyczną stronę tej interakcji, w której uczestnicy wymiany dostosowywali się do standardów właściwych dla potencjalnych kontrahentów.

Pierwsza Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego zorganizowana w Moskwie w 1949 roku, która jest tematem niniejszego artykułu, posłuży do zilustrowania starcia dwóch narracji – ideologicznej i komercyjnej. Dzięki niepublikowanym rządowym materiałom archiwalnym możemy prześledzić ten proces w kolejnych stadiach tworzenia wystawy: począwszy od formułowania głównych założeń kuratorskich, poprzez planowanie strony wizualnej, aż do końcowych rezultatów tych działań.

Obywatele, przemysł i osiągnięcia socjalistycznej Polski

Wystawa polskiego przemysłu lekkiego została otwarta w moskiewskim Parku Gorkiego w sobotę 20 sierpnia 1949 roku³. Zajmowała powierzchnię około 5000 m², w ramach których mieściły się ekspozycje tematyczna i przemysłowa oraz przestrzeń wydzielona na wydarzenia artystyczne⁴. Relację z ceremonii otwarcia tego największego dotychczas przeglądu polskiego przemysłu przygotowała Polska Kronika Filmowa⁵. Kadr wypełniony tłumem moskwiaków obserwujących polskiego ministra handlu zagranicznego i wicepremiera Tadeusza Gede przecinającego wstęgę rozpoczynał filmową wędrowkę po wystawie. „Tysiące mieszkańców Moskwy przechodzą co dzień przez pawilony wystawowe”, obwieszczał entuzjastycznie głos lektora kroniki Andrzeja Łapickiego. Jak zapewniał, zwiedzających interesują nie tylko osiągnięcia polskiego przemysłu, ale także obywatele zaangażowani w rekonstrukcję kraju. Ich życie, praca i przyzwyczajenia były tematem równie ważnym co przemysł socjalistycznej Polski.

2 G. Péteri, *Sites of Convergence: The USSR and Communist Eastern Europe at International Fairs Abroad and at Home*, „Journal of Contemporary History” 2012, t. 47, nr 1, s. 5.

3 Wystawa była otwarta dla publiczności pomiędzy 20 sierpnia a 18 września 1949 roku.

4 Notatka służbowa,teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, Archiwum Akt Nowych (dalej: AAN), sygn. 376/29.

5 Zapis Kroniki Filmowej pokazujący fragmenty ekspozycji dostępny jest na stronie Repozytorium Cyfrowego: *Moskwa. Wystawa przemysłu polskiego*, Polska Kronika Filmowa 38/49, 1949, red. O. Borzechowa, <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/5581#.VWtislNzGc> (dostęp 15.09.2014).

Miejsce polskiej prezentacji wybrano nieprzypadkowo. Park Kultury i Wypoczynku imienia Gorkiego, otwarty w późnych latach 20., od początku istnienia był związany z klasą robotniczą. W zamierzeniu władz miał stać się miejscem, w którym robotnicy mogliby spędzać czas wolny w nowoczesny sposób – uprawiając sport, korzystając z parku rozrywki, obserwując zwierzęta w miejscowym zoo albo oglądając przedstawienia teatralne lub filmy w ulokowanych na terenie parku teatrze i kinie. Jednocześnie byli oni poddawani procesowi akulturacji zaprojektowanemu przez Stalina, co sprawiło, że park szybko stał się „placem zabaw dla budowy nowego człowieka”: wybór dostępnych rozrywek oraz zagospodarowanie przestrzenne parku wymuszały na zwiedzających specyficzne zachowania⁶.

Propagandowy zasięg parku poszerzył się wraz z nową funkcją, jaką zyskał on w 1939 roku, gdy stał się głównym miejscem wystawowym w Moskwie. Nowo powstałe pawilony gościły między innymi Wszechzwiązkową Wystawę Rolniczą (Wsiesojuznaja Sielsko-Chaziajstwiennaja Wystawka: WSchW), prezentującą osiągnięcia rolnicze krajów Związku Radzieckiego jako sukces niedawnej kolektywizacji. Pierwsza Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego, poprzedzona pokazami poświęconymi produkcji Węgier i Czechosłowacji zorganizowanymi w tym samym roku, zdaje się być symboliczną kontynuacją tej tradycji. W nowej, pojałtańskiej rzeczywistości powiększony o nowe republiki Związek Radziecki wraz z państwami satelickimi jednoczył siły w walce o pokój i socjalizm, jak informowała zwiedzających inskrypcja nad wejściem do jednego z pawilonów.

Biurokraci i projektanci

W grudniu 1948 roku rząd w Warszawie otrzymał informację z Moskwy na temat pozytywnego rozpatrzenia kwestii dotyczącej zorganizowania Wystawy Polskiego Przemysłu Lekkiego. W poufnej notatce przygotowanej przez przedstawiciela ministerstwa przemysłu i handlu wystawa określona jest jako „propozycja Sowietów” opracowana przy szczególnym zaangażowaniu szefa Ogólnozwiązkowej Izby Handlowej⁷. Minister handlu Hilary

6 T. J. Colton, *Moscow: Governing the Socialist Metropolis*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1998, s. 217.

7 Notatkę sporządził Marian Kalita, ekonomista, działacz społeczny i gospodarczy, pełnomocnik Ministra Przemysłu i Handlu do spraw Wystawy Ziemi Odzyskanych i Międzynarodowych Targów Poznańskich. Notatka z konferencji u Ministra Minca w dniu 26.02.1949, teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN,, sygn. 376/29.



Wojciech Zamecznik, plakat do I Polskiej Wystawy Przemysłu Lekkiego w Moskwie, 1949, © J&S Zamecznik / Fundacja Archeologia Fotografii

Minc został wymieniony jako inicjator programu wydarzeń kulturalnych i sportowych towarzyszących wydarzeniu, które pozwoliłoby zaakcentować przyjaźń pomiędzy Polską a Związkiem Radzieckim. Wraz z przyjęciem propozycji Minca wystawa zmieniała swój charakter – obok kwestii przemysłowo-handlowych uwzględniała także zagadnienia polityczne i artystyczne.

Zachowanie równowagi pomiędzy poszczególnymi zagadnieniami stanowiło nie lada wyzwanie dla międzyministerialnego zespołu zarządzanego przez Biuro Wystaw i Targów z wicekomisarzem Tadeuszem Trębickim jako głównym wykonawcą. Pieczę nad programem kulturalnym wystawy sprawował z ramienia ministerstwa kultury i sztuki Juliusz Starzyński – historyk sztuki i inicjator Państwowego Instytutu Sztuki – nadzorowany przez wiceministra Włodzimierza Sokorskiego. Program wydarzeń towarzyszących obejmował przegląd polskiej karykatury, obrazów i rzeźb z XIX i XX wieku oraz dwie monograficzne wystawy: malarstwa Felicjana Szczyńskiego Kowalskiego i rzeźb Xawerego Dunikowskiego⁸.

Nad stroną wizualną wystawy pracował wieloosobowy zespół, w skład którego weszli artyści różnych profesji, z których wielu było poprzednio zatrudnionych przy Wystawie Ziemi Odzyskanych we Wrocławiu w 1948 roku. Wrocławską wystawę była jednym z najważniejszych wydarzeń artystycznych w powojennej Polsce i to właśnie przy okazji prac nad nią zawiązało się środowisko projektantów-wystawienników działających przez kilka kolejnych dekad. Wśród 3 tysięcy architektów i malarzy, projektantów grafiki i rzeźbiarzy zaangażowanych do prac artystycznych na terenie wystawy byli zarówno studenci, jak i uznani artyści; część z nich miała na koncie udział w przedwojennych triumfach Polski na wystawach międzynarodowych, w tym paryskiej Międzynarodowej Wystawie Nowoczesnych Sztuk Przemysłowych i Dekoracyjnych w 1925 roku i w nowojorskiej Wystawie Światowej w 1939 roku. Funkcję dyrektora artystycznego wystawy wrocławskiej pełnił Jerzy Hryniewicz-ki, architekt i jedna z najbardziej wpływowych osób w życiu kulturalnym kraju. Rok później odegrał podobną rolę, nadzorując prace artystyczne przy wystawie w Moskwie, gdzie jego głównym zadaniem było pośredniczenie pomiędzy projektantami a urzędnikami. Obowiązki dzielił z Bohdanem Urbanowiczem, malarzem i architektem realizującym refor-

8 S. Kapyrina, *Paralele. Krótka kronika artystycznych kontaktów polsko-rosyjskich w latach 1946–1998*, w: *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000*, red. M. Poprzęcka, L. Jowlewa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004, s. 132.

mę powojennego systemu edukacji w ministerstwie kultury i sztuki. Jak wynika z dokumentów, przy wystawie moskiewskiej odpowiadał on za „odpowiedni wyraz architektury i aranżacji wizualnej”. Znany karykaturzysta Eryk Lipiński pełnił funkcję doradcy. Mikołaj Kokozow i Kazimierz Husarski zostali mianowani głównymi architektami wystawy, natomiast Marian Jeszke (właśc. Jaeschke), Henryk Tomaszewski, Tadeusz Trepkowski i Jerzy Jarnuszkiewicz zajęli się grafiką i malowanymi dekoracjami⁹.

Zespół artystyczny nadzorowany był przez wybranych członków partii. Na szczycie tej hierarchii znajdował się Stefan Jędrzychowski, pełniący funkcję zastępcy dyrektora Centralnego Biura Planowania, późniejszy członek Biura Politycznego partii. Współpracował on blisko z Jerzym Boguszem, starszym urzędnikiem w Wydziale Propagandy Masowej partii, nadgorliwym biurokratą wspierającym socrealizm i krytykującym wszelkie oznaki nowoczesności w sztukach wizualnych¹⁰. Bogusz był autorem skryptu omawiającego główne założenia wystawy, do których mieli się stosować pracujący przy niej architekci i plastycy. Wystawa moskiewska nie była pierwszym wydarzeniem, w którego planowaniu brał udział; w czasie kilkuletniej pracy o podobnym charakterze wykształcił on w sobie jasne przekonanie na temat swojej politycznej roli w procesie tworzenia wystawy. Opinię na temat zakresu swojej pracy wyraził w artykule opublikowanym na łamach „Nowej Kultury” w 1950 roku, w którym pisał: „Redaktor opracowuje założenia programu, ustala główne zagadnienia, określa hierarchię problemów. Nie precyzuje on form, przez które problem będzie pokazany. Treść zamknie w formę architekt i plastyk. Nie oznacza to bynajmniej, aby redaktor z chwilą przekazania architektom i plastynom ustalonego programu mógł wyłączyć się z pracy. Powinien on dopomóc architektom i plastynom w znalezieniu rozwiązań prawidłowych z punktu widzenia założeń programu”¹¹.

Polski styl a model sowiecki

W oparciu o „prawidłowe” rozwiązania wspomniane przez Bogusza projektanci mieli opracować wizualny język całej ekspozycji. W przypadku tworzenia systemu dla wystawy moskiewskiej organizatorzy często odwoływali

9 W pracach nad wystawą uczestniczyło wielu innych projektantów, architektów i plastyków, m.in. Stanisław Zamecznik i Zbigniew Ihnatowicz.

10 J. Aulich, M. Sylvestrová, *Political Posters in Central and Eastern Europe 1945–95. Signs of the Times*, Manchester University Press, Manchester 1999, s. 23–24.

11 J. Bogusz, *Architektura wystaw*, „Nowa Kultura” 1950, nr 10, s. 5.

się do rozwiązań zastosowanych przez Węgry i Czechosłowację w ich narodowych pawilonach pokazywanych w Parku Gorkiego kilka miesięcy wcześniej. Zwłaszcza ten ostatni stał się istotnym punktem odniesienia dla polskiego komitetu wystawowego. W maju 1949 roku Hryniewiecki spotkał się w Pradze z czechosłowackimi architektami odpowiedzialnymi za sekcję handlową i artystyczną wystawy, którzy dzielili się swoimi przemyśleniami dotyczącymi kwestii praktycznych związanych z przygotowaniem imprezy. Po swoim powrocie do Warszawy Hryniewiecki złożył raport ze spotkania, w którym odnotował, że polski komitet powinien zwrócić szczególną uwagę na zbieżności pomiędzy oboma krajami: ich przemysłem, sceną artystyczną i relacjami ze Związkiem Radzieckim¹².

Obie wystawy – niedawno otwarta czechosłowacka i polska w fazie przygotowań – przedstawiały podobną proporcję eksponatów przemysłów ciężkiego i lekkiego, wybór konkretnych gałęzi przemysłu był zbieżny, a liczba prezentowanych obiektów porównywalna. Sprawiało to, że dla polskich organizatorów wystawa stała się nie tylko formą prezentacji kraju, ale także elementem współzawodnictwa, zwłaszcza że otwarcie obu ekspozycji dzielił niespełna miesiąc. Pomiedzy oboma pawilonami była jednak, jak zauważył Hryniewiecki, jedna zasadnicza różnica: scenariusz polskiej ekspozycji zakładał, że część problemowa i komercyjna były jednakowo istotne, podczas gdy wystawa czechosłowacka kładła większy nacisk na aspekt przemysłowo-targowy przedsięwzięcia. Bieżące kwestie polityczne były tematem niewielkiej części czechosłowackich tekstów rozmieszczonych w działach branżowych wystawy przedstawiających współczesną Czechosłowację zwiędzającym. Informacje pisane w formie sloganów, podpisów i cytatów ograniczono do minimum na rzecz materiałów wizualnych. Wbrew przypuszczeniom to właśnie elementy plastyczne okazały się kością niezgody na linii Praga–Moskwa. Dwa duże paneaux umieszczone nad głównym wejściem do czechosłowackiego pawilonu zostały z powodu – jak to określił Hryniewiecki – „szczególnej estetyki” zasłonięte tuż przed otwarciem wystawy. Aby uniknąć podobnej scysji w przypadku polskiej ekspozycji, czechosłowaccy wystawiennicy radzili zastąpić malowane dekoracje elementami fotograficznymi. Zdaniem Hryniewieckiego była to sugestia zbędna, biorąc

12 Protokół z konferencji w sprawie Wystawy Przemysłu Lekkiego w Moskwie, odbytej w PKPG pod przewodnictwem ob. Ministra Jędrzychowskiego – w dniu 31 maja 1949 roku, s. 1, teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/29.

pod uwagę odmienny styl w polskim malarstwie. Stwierdził, że „Czesi stosują realizm, idący w kierunku uproszczeń rysunkowych, pewną deformację ekspresjonistyczną”, który nie ma miejsca na polskiej scenie artystycznej¹³. Polskie sztuki plastyczne reprezentowały według niego zupełnie inny kierunek i jako takie mogły być pokazane w Moskwie bez żadnych obaw. Nadchodzące wydarzenia miały jednak pokazać, że nie do końca tak było.

Dyskusje na temat narodowej estetyki polskiej wystawy odbywały się na wielu spotkaniach komisji wystawienniczej. Charakter polskiego języka wizualnego próbowano określić przez porównania z innymi krajami satelickimi i z gospodarzem imprezy. Moskwa i Praga stały się punktami odniesienia i zgodnie z nimi polscy organizatorzy decydowali, jak wystawa powinna lub – częściej – nie powinna wyglądać. Na spotkaniu Komisji do Spraw wystawy 20 kwietnia dyrektor Polskiego Wydawnictwa Ekonomicznego Marian Kula zadał pytanie o proveniencję form, jakie zostaną użyte w prezentacji. Czy przy rozwiązywaniu tematu należy posłużyć się plastyką o charakterze rodzimym, czy też sięgnąć po wzory radzieckie?¹⁴ Ze względu na narodowy charakter wystawy gremium zdecydowało, że należy zastosować charakterystyczne dla Polski sposoby plastycznego ujmowania zagadnień, zwracając przy tym szczególną uwagę, by problemy były potraktowane jasno i przejrzyście, zrozumiale dla przeciętnego obywatela. Przygotowania do wystawy zbiegły się w czasie z nasilającym się wpływem radzieckim w kulturze polskiej. W lutym 1949 roku na konferencji w Nieborowie socrealizm został proklamowany jako oficjalny język artystyczny w sztukach wizualnych. Podobne deklaracje zostały poczynione kilka tygodni wcześniej na IV Zjeździe Literatów Polskich w Szczecinie, a następnie powtórzone w czerwcu na Państwowej Naradzie Architektów w Warszawie i w sierpniu na Kongresie Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim. Biorąc pod uwagę te okoliczności, można przypuszczać, że „model radziecki” wzmiankowany w czasie prac komisji nad wystawą w Moskwie,

13 Protokół z konferencji w sprawie Wystawy Przemysłu Lekkiego w Moskwie, odbytej w PKPG pod przewodnictwem ob. Ministra Jędrzychowskiego – w dniu 31 maja 1949 roku, s. 2,teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/29.

14 Protokół z posiedzenia Komisji Programowej w dn. 20 kwietnia 49 r. I-szej Polskiej Wystawy Przemysłu Lekkiego w Moskwie, s. 2,teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/29.

choć nienazwany precyzyjnie, odnosił się do obowiązującego od niedawna w Polsce socrealizmu, którego twórcy wystawy starali się unikać.

Wspomnianą powyżej dyskusję można postrzegać jako symptom szerszego procesu związanego z wystawami przemysłowymi. Projektowanie ekspozycji jako dyscyplina użytkowa, której potencjał krytyczny był przez władze marginalizowany, było wolne od ideologicznych nacisków. Podczas gdy architektura i plastyka, będące częścią składową wystaw, doświadczały politycznej presji, wystawiennictwo cieszyło się dość uprzywilejowaną pozycją, zwłaszcza w przypadku wydarzeń międzynarodowych¹⁵. Taką autonomią cieszyły się inne „funkcjonalne” dziedziny projektowania, jak architektura przemysłowej, grafika oraz, szczególnie w późniejszych latach, wzornictwo i częściowo działalność akademicka, w tym nauczanie i działalność naukowo-badawcza. Ich niezależność sprawiła, że stały się rodzajem azylu dla wielu architektów, projektantów i artystów, którzy chcieli kontynuować swoją pracę zawodową w obszarze względnie nieregulowanym oficjalnymi dyrektywami.

Na próby formowania polskiego stylu w wystawiennictwie mogły wpłynąć także uwarunkowania pozaestetyczne. Jeśli zgodzimy się z tezą Waldemara Baraniewskiego, że realizm socjalistyczny był formą wyboru etycznego, przyczyn odejścia od modelu wystawiennictwa ustalonego w Związku Radzieckim można upatrywać w postawach osób kształtujących rozwój tej dyscypliny w Polsce¹⁶. Bohdan Urbanowicz, jeden z komisarzy wystawy moskiewskiej, odniósł się do tego w napisanym kilkadziesiąt lat później wspomnieniu. Podobnie jak wielu innych przedstawicieli przedwojennej inteligencji – polityków, lekarzy, architektów, artystów i pisarzy – tuż po wybuchu wojny został wcielony do wojska i po dostaniu się do niewoli osadzony w niemieckim obozie dla oficerów w Murnau¹⁷. Między-

15 Jest to robocza teza, którą staram się udowodnić w moim projekcie badawczym w oparciu o materiały archiwalne dotyczące wystawiennictwa. Podobną prawidłowość zauważył David Crowley w odniesieniu do rzemiosła artystycznego tego okresu; zob. idem, *Stalinism and Modernist Craft in Poland*, „Journal of Design History” 1998, t. 11, nr 1.

16 W. Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka polska po 1945 roku...*, op. cit., s. 173–187.

17 W tym kontekście dwa oflagi zdają się być szczególnie istotne. Jednym z nich był Oflag II C Woldenberg, gdzie przetrzymywani byli Jerzy Hryniewiecki, Wacław Kłyszewski i Tadeusz Barucki. Drugim z nich był oflag w Murnau, którego więźniami byli Bohdan Urbanowicz, Jerzy Sołtan i Juliusz Starzyński. T. Barucki, *Wacław Kłyszewski, Jerzy Mokrzyński, Eugeniusz Wierzbicki*, Arkady, Warszawa 1987, s. 19, oraz B. T. Urbanowicz, *Murnau (1939–1945)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1985, t. 47, nr 3/4.

narodowe konwencje gwarantowały więźniom oflagów relatywnie dobre warunki życiowe w niewoli, dzięki czemu mogli oni prowadzić różne działania kulturalne i edukacyjne. W trakcie tych działań nawiązały się liczne przyjaźnie i znajomości, które nie tylko przetrwały okres wojny, ale także miały realny wpływ na kształtowanie się powojennej rzeczywistości¹⁸. Urbanowicz wspominał: „W latach czterdziestych uważaliśmy [byli więźniowie Murnau – przyp. KJ] za nasz obowiązek, jak wielu innych tzw. „intelektualistów”, podjęcie pracy organizacyjnej w Ministerstwie Kultury i Sztuki. [...] Dziś myślę, że fakt włączenia się wielu wybitnych literatów, muzyków, plastyków w tej fazie odgruzowywania kultury zdecydował o randze sztuki w okresie powojennym. I może dlatego realizm socjalistyczny, mimo wszystko, przyjął u nas inne niż gdzie indziej obyczaje”¹⁹.

Nie ma tu miejsca, by rozwinąć wymienione powyżej zagadnienia związane z kształtowaniem się wystawiennictwa, lecz nawet pobieżne przyjrzenie się jego specyfice i intelektualnemu *milieu*, pozwala zrozumieć kontekst, w jakim toczyły się dyskusje na temat oprawy wizualnej wystawy w Moskwie.

Przetłumaczenie dość mglistej idei stylu narodowego, definiowanego w kontrze do tego, co było rozpoznane jako model radziecki, na konkretne rozwiązania wystawiennicze stanowiło odrębny problem. W kwietniu 1949 roku radziecka delegacja, która odwiedziła Polskę, jasno przedstawiła swoje stanowisko na temat tego, czego polska wystawa powinna się wystrzegać. Jednym z punktów pobytu była wizyta na XXII Międzynarodowych Targach Poznańskich, która miała służyć nie tylko rozpoznaniu stanu polskiego przemysłu, ale także rekonesansowi metod wystawienniczych. Miejszem konfrontacji stał się m.in. polski pawilon przemysłu włókienniczego, w którym tkaniny zostały rozpięte na abstrakcyjnych konstrukcjach organicznych form przypominających modernistyczne rzeźby. Ten efektowny etalaż pozwalał na demonstrację różnorodnych wzorów i struktur materiałów w oryginalny sposób. Nie spodobał się jednak gościom, którzy stwierdzili,

18 We wspomnieniach byłych więźniów obozy często były opisywane jako miejsca pozwalające na przenikanie się różnych dyscyplin i indywidualności w sposób bezprecedensowy. Tadeusz Barucki wspomina o obozowym oddziale SARP; idem, *Architekci polscy o architekturze, 1909–2009*, Salix Alba, Warszawa 2009, s. 10. Zob. także M. Stępień, *Plastyka obozowa*, w: *Oflag IIC Woldenberg: wspomnienia jeńców*, red. J. Fąfara, Książka i Wiedza, Warszawa 1984, s. 296–303.

19 B. T. Urbanowicz, op. cit., s. 406.



Polska wystawa tkanin na XXII Międzynarodowych Targach Poznańskich,
1949, © Archiwum MTP

139 Zmagania z ideologią

że nietypowa aranżacja jest niezrozumiała dla przeciętnego widza²⁰. Była to wyraźna sugestia dla polskich organizatorów, jakie formy nie będą mile widziane na nadchodzącej wystawie w Moskwie.

Nowy Człowiek

Równocześnie z podejmowaniem decyzji na temat formy wystawy trwały prace nad jej zawartością. Polski przemysł miał być zaprezentowany w kontekście produkcji i konsumpcji w socjalistycznym państwie. Wśród eksponatów miały się znaleźć wyroby przemysłu lekkiego, narzędzia produkcji i produkty przemysłu ciężkiego, które stanowiły główną część gospodarki krajowej i były największą gałęzią polskiego eksportu. Mniejszy pawilon przewidziano dla przemysłu drewnianego, artystycznego i papierniczego, podczas gdy tkaniny, odzież i eksponaty przemysłu chemicznego, odgrywające szczególną rolę w wymianie handlowej ze Związkiem Radzieckim, miały być rozmieszczone w drugim, bardziej okazałym budynku. Wytypowane przez poszczególne branże przedmioty zostały poddane weryfikacji przez komisję złożoną z przedstawicieli handlu, komitetu wystawy i wystawienników. Jej zadaniem było ustalenie, czy obiekty spełniają wymagania wizualno-estetyczne, oraz sformułowanie ogólnych wytycznych co do sposobu ich ekspozycji. Ustalone w ten sposób wstępne listy eksponatów zostały przesłane w celu weryfikacji do Moskwy, co uzasadniano znajomością władz radzieckich miejscowego rynku²¹.

Jak wskazywał scenariusz, tematem wystawy miała być współczesna Polska ukazana w pięciolecie władzy ludowej. Część przemysłowa i problemowa ekspozycji miały być ze sobą ściśle połączone: prezentacja przemysłu powinna służyć jako ilustracja informacji umieszczonych w sekcji traktującej o współczesnej Polsce i stanowić reklamę

20 Informacja na temat wizyty delegacji na targach została dopisana pośpiesznie na dole przygotowanego uprzednio pisma Tadeusza Trębickiego po tym, jak otrzymał on z Działu Traktatów informację o krytycznej reakcji delegacji radzieckiej. Notatka w sprawie przygotowań do Wystawy w Moskwie, s. 1, teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/29.

21 List Edwarda Tchorzewskiego, dyrektora finansowo-administracyjnego do Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego, 20 maja 1949, teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/29.

gospodarczych dokonań kraju osiągniętych dzięki pomocy radzieckiej²². Duży nacisk położono na retorykę „dobrej zmiany”, jaka dokonała się w Polsce w rezultacie „wyzwolenia” kraju przez Związek Radziecki. Wskaźniki, diagramy i dane statystyczne imponująco pnące się w górę, dotyczące kwestii społecznych, gospodarczych i politycznych, były prezentowane jako naturalna konsekwencja tych działań. W porównaniu z okresem międzywojennym wzrosła produkcja przedmiotów codziennego użytku, podobnie jak poziom zatrudnienia i dostęp do edukacji. Fotografie Warszawy powoli podnoszącej się z gruzów były prezentowane jako świadectwo dynamicznej poprawy standardu życia, a mechanizacja przemysłu i rozwój infrastruktury oraz transportu – jako dowody modernizacji kraju. Nad tym wszystkim z gospodarską troską czuwał prezydent Bolesław Bierut, którego portret w otoczeniu członków Biura Politycznego został umieszczony w centralnym miejscu wystawy.

Narracja wystawy rozgrywała się wokół postaci robotnika. Przy wejściu do głównego pawilonu umieszczono wyrzeźbione w węglu popersie Wincentego Pstrowskiego, legendarnego górnika, którego wystąpienie w 1947 roku zainicjowało współzawodnictwo pracy. Wizerunki anonimowych robotników obecne były na terenie całej ekspozycji, spełniając zadanie humanizacji maszyn. Fotograficzne portrety przodowników pracy podkreślały związek indywidualnych biografii z niedawną historią kraju, sztychy ilustrujące sceny rodzajowe z okresu rewolucji podkreślały historyczną ciągłość braterstwa między ludem pracującym Polski i Rosji. Przy maszynach obecni byli majstrowie demonstrujący działanie i proces produkcji urządzeń, a opisy eksponatów zawierały informacje na temat czasu, jaki robotnik musiał poświęcić na wyprodukowanie danego przedmiotu.

Priorytetem socjalistycznej gospodarki była produkcja dóbr pozwalających na zaspokojenie podstawowych potrzeb ludności – ich ilość, a nie jakość miała pierwszorzędne znaczenie. Praca robotników była nieskomplikowana, powtarzalna i nie wymagała zaawansowanych umiejętności; ceniono ich za szybkość wykonywanych zadań, a nie za ich precyzję. Robotnicy mieli być pierwszymi beneficjentami własnej pracy, a tym samym cykle produkcji i konsumpcji były ze sobą skorelowane niczym w najlepszym śnie Marksa. Nowe budynki wznoszone z gruzów,

22 Wystawa Polska w Moskwie – Broszura–przewodnik po zagadnieniach gospodarczo-społecznych Polski omawianych na wystawie, teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarzy Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/29.

szerokie autostrady i przedmioty codziennego użytku miały służyć tym samym ludziom, którzy pracowali przy ich powstaniu. Wierzono przy tym, że mimo ogólnego dobrobytu społeczeństwo socjalistyczne nie jest podatne na zachłanną konsumpcję, tak powszechną w systemie kapitalistycznym. Robotnicy dzięki szczególnej konstrukcji psychicznej nie dążyli do akumulacji dóbr, ich potrzeby były umiarkowane. Zachłanność i pożądanie luksusów, które mieszkańców Europy Zachodniej przekształciły w konsumentów o niezaspokojonych apetytach, stanowiły aberrację, na jaką w społeczeństwie socjalistycznym nie było miejsca²³.

„Dystans surowego luksusu”

Przetłumaczenie tej retoryki na język wystawy nie było łatwym zadaniem. Należało wskazać pozytywne zachowania konsumpcyjne i wyodrębnić przedmioty, które byłyby słuszne ideologicznie. Jak pisano w notatce z przygotowań do wystawy, eksponowane towary powinny unikać jakichkolwiek aluzji do luksusu, ponieważ ten mógłby mieć niszczący wpływ na morale publiczności. Starano wystrzegać się prezentacji drewnianych mebli, które mogły kojarzyć się zwiedzającym z przedwojenną klasą wyższą. Zamiast nich sugerowano prezentację prostych funkcjonalnych mebli dla domów robotników²⁴. W nadaniu wystawie właściwej wymowy miała odegrać rolę także fantazyjna aranżacja stoisk. Fotomontaż, dekoracje malarskie i instalacje przestrzenne, a z czasem także projekcje angażujące ruchomy obraz i dźwięk były wykorzystywane w podobnych celach w ekspozycjach na całym świecie. Ich szczególna funkcja podnoszona była przez badaczy w odniesieniu do XX-wiecznych wystaw legitymizujących systemy totalitarne. Dzięki tym „efektom specjalnym”, stosowanym często z niebywałym rozmachem, wystawy o propagandowej wymowie stawały się atrakcyjnymi widowiskami przyciągającymi masową

23 I. Merkel, *Luxury in Socialism: An Absurd Proposition?*, w: *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*, red. D. Crowley, S. E. Reid, Northwestern University Press, Evanston 2010, s. 55.

24 Protokół z posiedzenia Komisji Wystaw Międzyn. z dn. 18.02.1948, s. 3, teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/29 oraz późniejsze protokoły. Szczegółowy opis aranżacji poszczególnych boksów meblowych – pokoiów stołowego, sypialnego, „kombinowanego” oraz kuchni i łazienki – znajduje się w opisie Pawilonu poczeskiego, teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/29.

publiczność²⁵. Jednym z takich motywów, który pojawił się podczas dyskusji w sprawie wystawy moskiewskiej, było wnętrze kopalni diamentów, w której wyroby Minexu (centrali handlu zagranicznego zajmującej się eksportem wyrobów szklanych), w tym dekoracyjne kryształowe wazony, miały być umieszczone w sąsiedztwie figur Królowny Śnieżki i siedmiu krasnoludków. Bajkowa scenografia miała zastąpić naturalistyczną aranżację mieszczańskiego wnętrza, w jakim tradycyjnie przedmioty tego typu były eksponowane²⁶. W rezultacie starano się osiągnąć „większe zbliżenie do przeciętnego obywatela, nie mroząc dystansem surowego luksusu”²⁷.

W trakcie zaciętych dyskusji pomiędzy urzędnikami wyższego szczebla i delegatami partii decydującymi o kształcie wystawy wyłoniły się trzy możliwości: pokazanie najlepszych produktów krajowej wytwórczości, przedmiotów najszerzej rozpowszechnionych lub też prototypów, które choć pozostają w sferze koncepcji, dają najszerzy wyraz możliwości polskiej myśli przemysłowej. Przyjęcie surowych dyrektyw idących w tym kierunku mogłoby jednak spowodować spektakularną klęskę wystawy i przyczynić się do niewypełnienia jej głównego zadania propagandowego, a mianowicie wywołania zachwyty zwiedzających i zaprezentowania dorobku przemysłowego socjalistycznej Polski u progu jej możliwości. Wiążącą decyzję podjął Henryk Golański z ministerstwa przemysłu lekkiego, stwierdzając, że wystawa powinna być pokazem najlepszych przedmiotów, jakie wyprodukowano w Polsce od czasu zakończenia wojny, z pominięciem kryterium ich upowszechnienia.

W rezultacie wystawa jedynie w niewielkim stopniu odnosiła się idei socjalistycznej produkcji i materialnej strony codziennego życia robotników. Fotografie niedawno ukończonego fragmentu Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM) na Żoliborzu były zestawiane z modelowymi aranżacjami pomieszczeń mieszkalnych i publicznych, w których umieszczono wzorcowe przykłady przedmiotów codziennego

25 M. Stone opisuje to zjawisko na przykładzie Wystawy Rewolucji Faszystowskiej z 1932. Zobacz jej *Staging Fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution*, „Journal of Contemporary History” 1993, t. 28, nr 2, s. 215–243.

26 Wystawa Polska w Moskwie. Efekty Specjalne, teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/29.

27 Wystawa Polska w Moskwie. Efekty Specjalne, teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/29.

143 Zmagania z ideologią

użytku²⁸. Jedynie pokój wzmiankowany w dokumentach jako mieszany i pomieszczenie świetlicy nawiązywały w pewien sposób do wnętrz projektowanych dla robotników²⁹. Pozostałe eksponaty, w tym fortepian i garnitur mebli reprezentacyjnych, przywodziły na myśl przedwojenne warunki mieszkalne klasy średniej lub inteligencji.

Mimo metodycznego podejścia i wielostopniowej weryfikacji eksponatów nie uniknęły one ostrej krytyki. W notatce służbowej sporządzonej tuż po zamknięciu wystawy i przeznaczonej do wewnętrznego użytku jeden z polskich urzędników podkreślał wyraźny rozdźwięk pomiędzy jakością zaprezentowanych obiektów i aranżacją: „Ciekawie i estetycznie pomyślana obudowa stoisk, inteligentne i praktyczne rozwiązanie przestrzeni, dobrze opracowana część problemowa oraz – złe eksponaty”³⁰. Różnica w jakości przestrzeni wystawienniczej i eksponatów zgromadzonych na wystawie moskiewskiej była bardzo znacząca, i jak się miało okazać, charakterystyczna dla tego typu ekspozycji w następnych latach. Wystawiennictwo, podobnie jak socjalistyczna retoryka, próbowało wydobyć jak najwięcej z przedmiotów, którymi dysponowało, prezentując je, często dosłownie, w korzystnym świetle przy zastosowaniu różnych wizualnych lub też retorycznych wybiegów. Ekspresyjne projekty przestrzeni oraz rozbudowany kontekst miały odwracać uwagę zwiedzających od niedoskonałości eksponatów i rekompensować ich nieatrakcyjny wygląd.

Podsumowanie

Archiwalne dokumenty ministerialne, których niewielką część tu wykorzystałam, dają wgląd w wielostopniowe przygotowania związane z planowaniem wystawy w Moskwie. Ukazują także złożone zależności i wielokierunkowe negocjacje pomiędzy instytucjami i poszczególnymi osobami zaangażowanymi w proces jej powstawania, które w znaczący

28 Sprawozdanie z posiedzenia Komisji Weryfikacyjnej, odbytego w dniu 22 czerwca 1949 roku, s. 2,teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/29. Zob. także M. Leśniakowska, *Dyskretny urok awangardy. Barbara i Stanisław Brukalscy*, „2+3D” 2009, t. 31, nr 2, s. 72–78.

29 Pawilon poczeski, s. 2,teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/29.

30 Notatka służbowa, s. 2,teczka „I Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie. Artykuły prasowe”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/29.

sposób wpłynęły na jej finalny wygląd. Nie bez znaczenia dla ostatecznego kształtu wystawy w Moskwie, ale także kolejnych wystaw o podobnym charakterze, były wcześniejsze ustalenia na temat roli międzynarodowych ekspozycji gospodarczych w polityce zagranicznej państwa. Na spotkaniu międzyministerialnym zorganizowanym w styczniu 1946 roku stwierdzono: „Nie ma mowy dziś o wystawie czysto gospodarczej bez odcienia i smaku artystycznego i kulturalnego. Nie ma mowy o wystawie artystycznej bez zainteresowań gospodarczych. [...] Za wystawą kulturalną idzie wystawa propagandowa, a propaganda ma na celu ostatecznym poparcie interesów gospodarczych Państwa”³¹. Realizacja tego założenia wymagała współpracy urzędników, przedstawicieli handlu i projektantów wystaw, a potencjalne spory między nimi miały stać się, zgodnie z przewidywaniami uczestników konferencji, katalizatorem najbardziej owocnych rozwiązań.

Historia polskich wystaw gospodarczych jest pełna sprzeczności i niekonsekwencji. Od końca drugiej wojny światowej do połowy lat 70. Polska zaprezentowała za granicą blisko 200 wystaw o charakterze nie-artystycznym³². Wśród nich znajdowały się pawilony na międzynarodowych targach po wschodniej i zachodniej stronie żelaznej kurtyny, a także w krajach globalnego Południa, gdzie Polska i inne kraje demokracji ludowej starały się zaznaczyć w tym czasie swoją obecność³³. Do tej kategorii można też zaliczyć niezrealizowany projekt pawilonu na Wystawie Światowej w Brukseli w 1958 roku, ekspozycje w ramach mediolańskiego Triennale oraz okolicznościowe celebracje kolejnych rocznic PRL. Materiały archiwalne dostarczają bezcennych informacji na temat tych wydarzeń, ale także zmuszają badaczy zajmujących się tą tematyką do przemyślenia utartych narracji związanych z polityką, kulturą czy ekonomią tego okresu.

31 Protokół z konferencji międzyministerialnej odbytej w dniu 18 stycznia 1946 roku, teczka „Międzynarodowa Wystawa Urbanistyki i Mieszkalnictwa w Paryżu. Regulamin, protokoły z konferencji, preliminarz budżetowy. Protokół z konferencji w sprawie organizacji wystaw zagranicznych przemysłu ludowego i rękodziela artystycznego. 1946”, zespół Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/45.

32 Ze względu na rozproszenie materiałów archiwalnych precyzyjne ustalenie liczby wystaw jest niemożliwe. Materiały, z których korzystałam, pochodzą z Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Archiwum Akt Nowych.

33 Związki pomiędzy krajami Europy Wschodniej i krajami Afryki, Azji i Ameryki Łacińskiej są przedmiotem dużego międzyuniwersyteckiego projektu badawczego *Socialism Goes Global. Cold War Connections Between the 'Second' and 'Third Worlds' 1945–1991*. Strona projektu: <http://socialismgoesglobal.exeter.ac.uk>. (dostęp 15.09.2016).

145 Zmagania z ideologią

Biorąc pod uwagę, że jest to ciągle nierozpoznany obszar badawczy, można zaryzykować twierdzenie, że Pierwsza Polska Wystawa Przemysłu Lekkiego w Moskwie była reprezentatywna dla innych polskich wystaw gospodarczych pokazywanych za granicą pomiędzy połową lat 40. i początkiem lat 50. W ciągu tych kilku lat narracja nie uległa zmianie w znaczący sposób. Kolejne wystawy gospodarcze wykorzystywały fotografie z następnych politycznych wieców, prezentowały nowe wyśrubowane normy produkcji opracowane w ramach planu sześcioletniego i odnosiły się do wydarzeń międzynarodowych angażujących państwa bloku wschodniego. Pozycja robotnika przedstawianego w centrum narracji polityczno-gospodarczej nie zmieniła się aż do początkowych lat odwilży, kiedy to powoli zaczęła być przejmowana przez socjalistycznego konsumenta. Niezmiennie, także w późniejszych latach, rolą tych wystaw było przedstawienie pozytywnego obrazu kraju i zainicjowanie nowych umów handlowych, a sprostanie każdemu z tych zadań nierzadko wymagało odejścia od oficjalnie przyjętej i głoszonej w kraju ideologii.

Katarzyna Jeżowska
Challenging the Ideology.
The 1st Exhibition of the Polish
Light Industry in Moscow in 1949

In the late 1980s Andrzej Turowski, a prominent Polish art historian, coined the term *ideoza*. He used it to describe an obsessive situation in which every decision, both personal and institutional, had been conditioned and impelled by a currently dominated ideology. Although Turowski used this portmanteau primarily in relation to culture, in the later years many researchers claimed that every sphere of peoples' activity under socialist regime was equally oppressed by the Party-state.

In this paper I examine the 1st Exhibition of the Polish Light Industry held in Moscow in 1949. Organised in the very year of the proclamation of Socialist Realism in arts and architecture, the exhibition aimed to redefine Polish national style in the new circumstances. As unpublished archival documents reveal, the bureaucrats, tradesmen and architects involved in the preparation of the event tried to balance the need to acknowledge the ideology and employ the pragmatism of a trade exhibition. In order to understand this challenge, this paper looks up closely at the process of creating the exhibition – forming its rationale, narrative and visual side – and confronts it with (scarce) material illustrating the final outcome presented to the public.

Katarzyna Jeżowska – doktorantka na wydziale historii Uniwersytetu Oksfordzkiego, gdzie prowadzi badania na temat obecności Polski na międzynarodowych wystawach przemysłowych i targach gospodarczych w latach 1945–1975. Stypendystka brytyjskiej Rady ds. Badań w dziedzinie Sztuki i Humanistyki (AHRC), Ministerstwa Sztuki i Dziedzictwa Narodowego oraz Oxford Noble Foundation. Od kilku lat pracuje jako wykładowczyni w Central Saint Martin's i Chelsea College of Art w Londynie.