Julia Majewska

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego
ORCID: 0000-0001-5902-8508

Socjalistyczne treści w nowoczesnej formie? Dekoracje przestrzeni Warszawy podczas V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1955 roku wobec komunistycznych konceptualizacji miasta

Socialist Content in a Modern Form? Decorations of the Space of Warsaw during the 5th World Festival of Youth and Students in 1955 against the Communist Conceptualisation of the City

Il. 1. Grupa delegatów zagranicznych na placu Zamkowym podczas Festiwalu, w tle widoczne kamienice na Starym Mieście w trakcie odbudowy, 1955 rok, fot. Zbyszko Siemaszko, sygn. 51-372-70, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego

„Gościnna, piękna i czysta" – Warszawa latem 1955 roku

Lato 1955 roku zmieniło wizualną panoramę Warszawy. Druga połowa tego roku była przełomowa nie mniej niż październik 1956, szczególnie dla przestrzeni miejskiej stolicy. Bez wydarzeń mających miejsce w Warszawie przez dwa sierpniowe tygodnie eksplozja odwilży i zmiany, które za sobą pociągnęła, prawdopodobnie nie miałyby miejsca, świadomość mieszkańców bowiem, zwłaszcza młodzieży, nie uległaby tak dynamicznej i bezpośredniej wolnomyślicielskiej rewolucji.

Na dni między 31 lipca a 15 sierpnia 1955 roku zaplanowano V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń. Ideą cyklicznie organizowanej od 1947 roku przez Światową Federację Młodzieży Demokratycznej imprezy było propagowanie koncepcji pokojowego współistnienia krajów reprezentujących różne, odmienne od siebie ustroje polityczne, realizujących się w proponowanych postulatach przejścia do formy dialogu między stronami – krajami zachodnimi i NATO oraz Związkiem Radzieckim i członkami Układu Warszawskiego. W rzeczywistości chodziło jednak o ukazanie dobrego wizerunku systemu socjalistycznego, w rezultacie przekładające się na podkreślenie jego symbolicznej wyższości nad kapitalizmem[1]. Formalnie organizatorami Festiwalu w 1955 roku były Związek Młodzieży Polskiej i Światowa Federacja Młodzieży Demokratycznej, praktycznie zaś pieczę nad całością przedsięwzięcia trzymały władze państwowe, które ściśle określiły zasady funkcjonowania imprezy oraz wygląd miasta. Przygotowania były więc drobiazgowe, z góry zaplanowane, i obejmowały najważniejsze aspekty życia publicznego. Organizatorzy musieli być przygotowani na przyjazd do Warszawy ponad stu pięćdziesięciu tysięcy gości z Polski i dwudziestu pięciu tysięcy

[1] Zob. A. Krzywicki, *Poststalinowski karnawał radości. V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń, Warszawa 1955*, Warszawa 2009.

Il. 2. Zagraniczni delegaci klęczą podczas zabawy w czeską grę „w chusteczkę" na Starym Mieście w czasie Festiwalu, 1955 rok, fot. Zbyszko Siemaszko, sygn. 51-372-96, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego

z zagranicy – przede wszystkim młodzieży – którym należało zapewnić w mieście zakwaterowanie, wyżywienie, transport, pomoc tłumaczy, opiekę medyczną, wreszcie – rozrywkę[2].

Warszawa miała zostać zapamiętana jako „gościnna, piękna i czysta"[3]. O dobry wizerunek najbardziej reprezentacyjnych części miasta (przede wszystkim Śródmieścia) zadbano już kilka miesięcy przed Festiwalem. Na zlecenie władzy tworzono „malowane kulisy"[4]. Miasto oczyszczano i odnawiano – budynki wzdłuż najbardziej uczęszczanych tras zostały „odświeżone", pojawiły się tysiące elementów i punktów świetlnych, dokonano iluminacji na moście Poniatowskiego. W wielu sklepach przeprowadzono modernizację, i nakazano, by w czasie trwania Festiwalu część z nich była otwarta do późnych godzin nocnych; dodatkowo w nocy na ulicach sprzedawano lody. Zwiększyła się liczba kiosków, a także pojawiły się liczne wózki oferujące napoje i kiełbaski, inne zaś parasole czy wachlarze. Prawdziwą radością były ogródki kawiarniane, masowo występujące w Warszawie w latach 20. i 30., które dzięki Festiwalowi na nowo pojawiały się w przestrzeni miejskiej i o których pisano, że „od lat marzyli o nich warszawiacy"[5]. Zatrudniono setki dodatkowych osób odpowiedzialnych za sprzątanie ulic, często byli to przyjezdni, którzy przybyli do stolicy z innych miast lub miejscowości; sprowadzono również polewaczki mające zapewnić czystość ulic. Skrupulatnie dbano o porządek publiczny, a także o „dobre imię" i „image" miasta, w związku z czym podczas Festiwalu nakazano zmianę „oblicza społecznego" stolicy[6]. W „Expressie Wieczornym" pisano, że „Warszawa pozbywa się chuliganów i pasożytów, [prowadzących – J. M.] gorszący tryb życia"[7]. Na miesiąc z miasta zniknęły prostytutki, za to nocą pojawiło się więcej patroli milicyjnych, szczególnie w strefach mniej oświetlonych. Z zachowanych dokumentów archiwalnych wynika, że do Komitetu Festiwalowego milicja wystąpiła o przydzielenie czterdziestu dodatkowych motocykli[8]. Ponadto z ZSRR i Czechosłowacji sprowadzono tysiąc trzysta ciężarówek i czterysta pięćdziesiąt autobusów. Malowano, naprawiano i myto warszawskie tramwaje, trolejbusy oraz autobusy. Zmieniono rozkłady jazdy, nakazano, by w niedzielę 31 lipca kursowało o niemal połowę więcej autobusów niż w niedziele „zwykłe"[9]. W opublikowanym w czasopiśmie „Motoryzacja" artykule pisano, że kierowcy spoza Warszawy, którzy zostali ściągnięci do stolicy na czas Festiwalu, gubili się w obcym mieście i „tracili głowy"[10].

Nie tylko dla zaproszonych, ale także mieszkańców stolicy była to nowa, niecodzienna sytuacja. Miasto na ich oczach zmieniało się, przechodziło metamorfozę,

[2] B. Brzostek, *Za progiem. Codzienność w przestrzeni publicznej Warszawy lat 1955–1970*, Warszawa 2007, s. 24; H. Onoszko, *Dekoracje festiwalowe*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 3–4, s. 68–79; J. Sadowska, *Oficjalne kontakty międzynarodowe młodzieży w PRL-u*, „Studia Podlaskie" 2012, t. 20, s. 231; zob. m.in. M. Wierzbicki, *Związek Młodzieży Polskiej i jego członkowie. Studium z dziejów funkcjonowania stalinowskiej organizacji młodzieżowej*, Warszawa 2006.

[3] Z. Bratkowska, *Jak przygotowujemy teren naszego Bloku do Festiwalu*, „Obywatel Warszawy" 1955, nr 6, s. 12.

[4] W odniesieniu do wyglądu miasta podczas Festiwalu tego określenia używa badacz Błażej Brzostek. Zob. B. Brzostek, dz. cyt., s. 26.

[5] Tamże, s. 33.

[6] Zob. m.in. Archiwum Akt Nowych (dalej: AAN), 237/VII-3604, k. 134 i n., Ocena przebiegu przygotowań do V-go Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, czerwiec 1955; „Express Wieczorny", 13 lipca 1955, s. 5; „Express Wieczorny", 27 lipca 1955, s. 1; „Express Wieczorny", 30–31 lipca 1955, s. 7; „Szpilki", 17 lipca 1955, s. 8; „Świat", 14 sierpnia 1955, s. 4; „Sztandar Młodych", 16 sierpnia 1955, s. 1.

[7] „Express Wieczorny", 28 lipca 1955, s. 5.

[8] AAN, 237/VII-3605, k. 149, 152, Posiedzenie Egzekutywy Komitetu Warszawskiego (dalej: EKW), 20 lipca 1955.

[9] „Express Wieczorny", 26 lipca 1955, s. 1; „Express Wieczorny", 13 lipca 1955, s. 5.

[10] Z. Hiller, *Transport w służbie Festiwalu*, „Motoryzacja" 1955, nr 10, s. 293.

Il. 3. Skrzyżowanie Alej Jerozolimskich i ulicy Marszałkowskiej w czasie Festiwalu, w tle otwarty w lipcu 1955 roku Pałac Kultury i Nauki, widok z dachu budynku przy ulicy Marszałkowskiej, 1955 rok, fot. Zbyszko Siemaszko, sygn. 51-377-2, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego

inną jednak niż ta znana z powojennej odbudowy. Narzucony odgórnie optymizm budowy stolicy po zniszczeniach wojennych został zastąpiony ekscytacją i obietnicą przełomowych zmian, pachnących nowoczesnością i zapowiedzią „lepszych czasów”[11], częściowo pozorowanej wolności, rozprężenia żelaznego uścisku władzy i mijającego stalinizmu.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że Festiwal zbiegł się w czasie z wydarzeniami przełomowymi dla polskiego środowiska artystycznego. W świecie kultury wrzało. Dokonywała się wówczas rewolucja w życiu artystycznym, szczególnie w sztukach plastycznych. Pod batutą nowego rektora Kazimierza Tomorowicza do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych coraz śmielej przemycano nowoczesne kierunki malarstwa. Odchodzono od obowiązującej estetyki realizmu socjalistycznego zadekretowanego przez władze w roku 1949. Symboliczny charakter miało otwarcie 21 lipca Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, zwanej później i zapamiętanej jako Arsenał. Paradoksalnie zbiegło się więc ono z datą ukończenia budowy Pałacu Kultury i Nauki im. Józefa Stalina, stanowiącego sztandarowy przykład socrealistycznej architektury i monumentalny nośnik socjalistycznych treści. Wystawa stała się pokoleniową manifestacją młodych artystów, której przyświecało hasło: „ani soc, ani sos”[12]. Wśród twórców prezentujących swoje prace znaleźli się między innymi: Witold Damasiewicz, Stefan Gierowski, Jan Lebenstein, Jan Lenica, Franciszek Starowieyski, Jerzy Tchórzewski, Alina Szapocznikow, Maria Pinińska-Bereś czy Andrzej Wróblewski, którzy, jak stwierdzili później badacze polskiej sztuki współczesnej, reprezentowali szczególną postawę twórczą skupiającą się na stawianiu etyki ponad formalnymi zagadnieniami dzieła sztuki[13]. Artyści chętnie stosowali intensywną ekspresję, na którą składały się uproszczenia, deformacje, żywa, kontrastowa paleta barwna, różnorodność faktur. Ich sztukę w kręgach bohemy artystycznej krytykowano, nazywano prymitywną, a samą ekspozycję „świetną wystawą złych obrazów”[14]. Jacek Kuroń wspominał:

> Nie powiem, żeby malarstwo formalistyczne mnie pociągało, ale przemawiał do mnie bunt, który z niego wyrastał, pasja rewolucji. Płynął stamtąd powiew świeżego powietrza. Siedziałem tam [w Arsenale – J. M.] całą noc, trochę pomagałem w przygotowaniach do wystawy. Piliśmy wino, rozmawialiśmy. [...] Spotkałem ludzi, dla których sztuka była całym światem, jedyną prawdziwą rzeczywistością[15].

Przełom w życiu artystycznym dokonywał się więc w pełni, choć równolegle do nurtu oficjalnego, i opierał się przede wszystkim na wyraźnej kontestacji estetyki socrealizmu. Twórcy znacząco wyartykułowali wolę podążania własną drogą artystyczną, bez

[11] Zob. m.in. A. Kiełczewska, M. Porajska-Hałka, *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia*, Warszawa 2012.

[12] Hasło to stanowi jawne odrzucenie doktryny socrealizmu, kontestuje także realizm w malarstwie („sosy monachijskie”) oraz obojętne na bieżącą rzeczywistość formalne poszukiwania postimpresjonizmu i koloryzmu. Zob. m.in. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 91–98.

[13] Organizatorami wystawy byli: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Związek Polskich Artystów Plastyków i Polski Komitet Organizacyjny V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, natomiast sama wystawa odbyła się w budynku Arsenału przy ulicy Długiej 52. Zob. m.in.: *Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”. Malarstwo, rzeźba, grafika*, katalog wystawy, Arsenał, Warszawa 1955; P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 70–79; J. Szeligowska-Farquhar, J. A. Zieliński, *„Arsenał” 1955. Przełom, epizod, kontynuacja*, katalog wystawy, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2010, s. 18–23; W. Włodarczyk, *Sztuka polska 1918–2000*, Warszawa 2000, s. 79; J. A. Zieliński, *Od warszawskiego Arsenału do gorzowskiego Spichlerza. Galeria „Krąg Arsenału”*, [w:] *Sztuka „zaangażowana” – mity i szanse* [materiały seminaryjne], Gorzów Wielkopolski–Gościkowo/Paradyż 16–18 września 2003, s. 23–30.

[14] J. A. Zieliński, *Od warszawskiego Arsenału...*, s. 23 i n.

[15] J. Kuroń, *Wiara i wina. Do i od komunizmu*, Warszawa 1990, s. 85.

oglądania się na postulaty władzy. Przełożyło się to również na dekoracje miasta podczas Festiwalu, w których artyści posiłkowali się formami wyrażającymi sprzeciw wobec socrealizmu.

Festiwal był więc ważnym i przełomowym wydarzeniem dla mieszkańców w kontekście zmiany sposobu myślenia o przestrzeni miejskiej, o tym, jak mogłaby wyglądać. Rzeczywistość zweryfikowała więc założone przez organizatorów cele – Festiwal odniósł ogromny sukces, jednak dla władzy rezultaty były zaskakujące. Organizatorzy musieli zmierzyć się z wymagającym logistycznie zadaniem, z którego w dużej mierze dobrze się wywiązali. Pociągnęło to jednak za sobą wielofalowe zmiany obejmujące różne obszary życia, przede wszystkim nowa sytuacja uświadomiła mieszkańcom, że świat ma do zaoferowania więcej, niż do tej pory myślano. Warszawiacy patrzyli na zmieniającą się wokół nich przestrzeń miejską jak na nowe zjawisko, po latach wojny i ucisku stalinowskiego następował przełom, zmiana kształtująca nową rzeczywistość.

Przed Festiwalem stolica proponowała niewiele:

> [...] nie dotarł [...] jeszcze rower jako rzecz powszechnego użytku. Mało kto ma zegarek, wieczne pióro. Samochód jest z przydziału, dla dygnitarzy. Nie można dostać raz piwa, raz masła, raz znów żarówek, sznurowadeł, stalówek do piór, atramentu, papieru. [...] Szpitale są na poziomie, którego widok przeraża[16].

W tej smutnej rzeczywistości Festiwal jawił się jako zjawisko z innego świata. Wydaje się, że przed jego rozpoczęciem mało kto zdawał sobie sprawę z wrażenia, jakie zrobi, i dalekosiężnych skutków, jakie przyniesie. We wspomnieniach mieszkańców Festiwal 1955 został zapamiętany jako barwna mozaika momentów radości i zapomnienia, międzynarodowych przyjaźni i ucieczki od rzeczywistości. W *Pamiętnikach robotników warszawskich* można znaleźć wspomnienia kierowcy, który opisał, że Warszawa zamieniła się wówczas „w jakieś egzotyczne miasto"[17]. Eseista Andrzej Drawicz po latach opisywał Festiwal „przede wszystkim jako zespół kształtów i kolorów"[18]. Wspomnienia festiwalowe mieszkańców i przyjezdnych Polaków, choć osobiste, naznaczone specyfiką indywidualnego języka i przefiltrowane przez subiektywną wrażliwość, pokrywają się i uzupełniają. Wyłania się z nich podobny obraz niezwykłości wydarzenia, wibracji ekstatycznej atmosfery, radości, powiewu wolności i nowoczesności, feerii barw. Impresje miejskie tworzą mozaikę, tak jak miasto, wraz z festiwalowym, egzotycznym tłumem i kolorowymi dekoracjami tworzyło zapamiętany na dekady, unikatowy kombinat. Maria Dąbrowska pisała:

> Upalna pogoda, Wisła, co rzadkie – szafirowa. [...] Trybuny [stadionu – J. M.] szczelnie zapchane, zdawały się wyłożone kolorową mozaiką. A że oprócz letniej barwności szmatek wszystkim jako bilety wręczono kolorowe numerowane chustki i tymi chustkami wciąż powiewano – dawało to wrażenie, że ludzka mozaika mieni się i migocze w słońcu[19].

Jednym z najważniejszych aspektów Festiwalu był kontakt z innością, odmiennością kultur, ich egzotyką i barwnością. Bez tego znaczącego aspektu samo wydarzenie, a w rezultacie i rok 1955 nie byłyby tak przełomowe i destrukcyjne dla doktryny socrealizmu i ideologii przyświecającej czasom stalinizmu. Festiwal był pierwszym po wojnie momentem, w którym komunistyczne władze w Polsce uchyliły nieco żelazną kurtynę. Po latach propagandy usilnie przekonującej, że na Zachodzie proletariat żyje w nędzy i podlega prześladowaniom, okazało się, iż rzeczywistość jest inna. Przybyli do Warszawy młodzi ludzie z Zachodu, między innymi Francji czy Włoch, a także z bliższych i dalszych krajów demokracji ludowej, takich jak Czechosłowacja, Węgry, Rumunia[20] czy NRD, wcale nie sprawiali wrażenia przygnębionych biedą czy prześladowaniami[21]. Zderzenie z nową rzeczywistością dla wielu młodych Polaków kształtowanych dotąd przez komunistyczną propagandę i socjalistyczne standardy było szokujące. Osłabiło to zdecydowanie siłę działań propagandowych, skutecznie aplikowanych społeczeństwu w latach 50. Błażej Brzostek opisał to w następujący sposób: „Po kilku latach surowego reżimu stolica miała się stać miastem otwartym. Był to wstrząs dla społeczeństwa żyjącego od lat pod ideologiczną presją i w odcięciu od zagranicy"[22].

[16] Z. Mycielski, *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1999, s. 99 (31 maja 1955 roku – pisane na dwa miesiące przed rozpoczęciem Festiwalu).

[17] R. Kowalski, *Wspomnienia kierowcy*, [w:] *Pamiętniki robotników warszawskich*, Warszawa 1976, s. 335.

[18] A. Drawicz, *Pocałunek na mrozie*, Londyn 1989, s. 25.

[19] M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne*, t. 3: *1955–1959*, oprac. T. Drewnowski, Warszawa 1996, s. 36 (31 lipca 1955 roku – pierwszy dzień Festiwalu).

[20] Oficjalnymi nazwami wymienionych krajów demokracji ludowej w omawianych w artykule latach były kolejno: Czechosłowacka Republika Socjalistyczna, Węgierska Republika Ludowa oraz Rumuńska Republika Ludowa.

[21] Zob. m.in. fotografie z Festiwalu autorstwa Zbyszka Siemaszki, Narodowe Archiwum Cyfrowe (dalej: NAC), sygn. 51-372.

[22] B. Brzostek, dz. cyt., s. 25.

Cała stolica poddała się gorączce zabawy i radości. Obcokrajowcy chętnie i masowo odwiedzali prywatne mieszkania, co skutkowało licznymi, nieraz bardzo bliskimi, kontaktami międzyludzkimi[23].

> Gdy tylko się da, uciekam [...] z domu pod byle pretekstem, którym przeważnie są bilety na występy. Barwny [...] wielojęzyczny tłum sprawia, że na ulicach Warszawy mam do dyspozycji wiele stolic świata. Boję się tylko zapatrzeć na jakiegoś Murzyna. Dziś poznałam bardzo sympatycznego, przystojnego Norwega, z którym „ucięliśmy" sobie pogawędkę, czekając na rozpoczęcie imprezy w teatrze Pałacu Kultury i Nauki. Gdyby nie postanowienie, że będę wierna jak Penelopa, umówiłabym się z nim na randkę

– pisała w swoim pamiętniku młoda warszawianka[24].

Choć porozumiewanie się było utrudnione, a wydane specjalnie na to wydarzenie „rozmówki festiwalowe" nie sprawdziły się najlepiej, starano się nawiązywać kontakty pozawerbalne. Bez wątpienia nastąpiło wtedy rozprężenie obyczajów, chociaż wciąż karano poszczególne incydenty mające miejsce w przestrzeni publicznej. Budziło to duży sprzeciw obywateli, którzy skarżyli się między innymi w felietonach publikowanych w prasie. Nawet w ZMP-owskim „Sztandarze Młodych" pisano:

> [...] dlaczego nie wolno mi pocałować w miejscu publicznym [...] własnej żony, którą kocham, dziewczyny, z którą mi dobrze, dlaczego za pocałowanie się w lokalu zarządu ZMP [...] wyrzucono gdzieś kogoś z organizacji?[25].

Postulowano, by „te uściski i pocałunki na ulicach, w parkach, wszędzie, gdzie przechodziła młodość" trwały i wyrażano na nie powszechną zgodę:

> dlaczego nie zostawić tego na co dzień i podrzeć raz na zawsze bzdurny, przedwojenny zabytek – mandat za uchybianie moralności publicznej. Ulice Paryża, jego metro i parki pełne są zakochanych, całujących się par. I nikomu to nie przeszkadza[26].

Dla stolicy i jej mieszkańców Festiwal był ogromnym wstrząsem kulturowym. Tak dobrze uchwycona w *Złym* Leopolda Tyrmanda panorama szarego socrealistycznego miasta zmieniła się w pełną feerii barw, radości życia i specyficznie rozumianej nowoczesności kulturalną przestrzeń, wypełnioną tłumami młodych, porozumiewających się za pomocą wielu języków ludzi.

V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów wypada więc uznać za moment przełomowy. W kontekście sztuki łączyć go można z symbolicznym końcem doktryny socrealizmu w Polsce – pojawiające się wówczas w mieście dekoracje festiwalowe jako pierwsze od czasów stalinowskich zrywały w przestrzeni publicznej z estetyką socrealistyczną. Odbudowane ulice, między innymi Nowy Świat i Krakowskie Przedmieście, ozdobiono dekoracjami bliskimi abstrakcjonizmowi, niepozbawionymi lekkości i dowcipu, co więcej – wpisującymi się w, już od jakiegoś czasu występujący za granicą, a w Polsce dopiero klarujący się, postulat nowoczesności.

Festiwal był szczeliną, która przyczyniła się do rozsadzenia socrealizmu, jednak jego znaczenie destrukcyjne dla systemu można było dostrzec i ocenić dopiero z perspektywy czasu. Latem 1955 roku wydawało się jeszcze, że jest to święto „postępowej" młodzieży z całego świata i wielki sukces władzy komunistycznej.

Socjalistyczne w treści, nowoczesne w formie – przykłady dekoracji festiwalowych

Charakter wizualny imprezy został z góry określony i skrupulatnie zaplanowany. Sztuka powinna była mieć konkretny wydźwięk i jednocześnie promować Warszawę jako miasto pokoju, swobody i dobrobytu. Jednocześnie po raz pierwszy od czasów wojny pokazywane w przestrzeni publicznej realizacje artystyczne wyszły poza sloganowe hasła i portrety. Festiwalowe dekoracje miasta można określić jako socjalistyczne w treści, jednak już nowoczesne w formie. Na tym przede wszystkim opierał się ich przełomowy pod względem formalnym charakter i sukces, jaki odniosły, wywierając wpływ na później pojawiającą się w przestrzeni publicznej sztukę. Choć promowane treści niosły wartości komunistyczne (hasła „pokoju", „jedności", „zjednoczenia"), ich forma była nowoczesna i wyraźnie kontestacyjna, w dużym stopniu zrywała z estetyką socrealizmu. W tym miejscu konieczne jest wyostrzenie granic teoretycznych definicji terminów „awangarda" i „nowoczesność" i ich wzajemnej zależności. Przede wszystkim wydaje się, że w perspektywie konstruowania nowoczesności w kategoriach historyczno-artystycznych Arsenał nie odegrał aż takiej roli, jaką przypisuje mu się w kontekście sztuki polskiej obejmującej całą geografię

[23] P. Osęka, *Święto inne niż wszystkie. Propaganda i rzeczywistość V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie*, [w:] *Komunizm. Ideologia, system, ludzie*, red. T. Szarota, Warszawa 2001, s. 361 i n.

[24] *„Antonina Mariańska"*, [w:] *Jaka jesteś rodzino?*, oprac. M. Parzyńska, I. Tarłowska, Warszawa 1963, s. 34.

[25] W. Krasucki, *Cioty*, „Sztandar Młodych", 20–21 sierpnia 1955, s. 2.

[26] *Co spostrzegła Syrenka*, „Świat", 28 sierpnia 1955, s. 21.

Il. 4. Wieczorne obchody V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, w tle widoczny fryz projektu Henryka Tomaszewskiego i Wojciecha Fangora, 1955 rok, fot. Wiesław Prażuch, sygn. 23303MNW, zbiory Archiwum Cyfrowego Muzeum Narodowego w Warszawie

kraju. Artyści związani z różnymi ośrodkami sztuki zaznajomieni z awangardą przed socrealizmem nigdy z nią nie zerwali, w czasie reżimu awangardę tworzyli „do szuflady", potem zaś, na kanwie wydarzeń z 1955 i października 1956 roku, publicznie do niej wracali. Nie można jednak odebrać znaczenia Arsenałowi w kontekście środowiska warszawskiego – o którym głównie mowa – i do pewnego stopnia traktować wystawy jako symbolicznego początku powojennej nowoczesności[27].

Nowoczesność jednak, jako określony sposób artystycznego tworzenia, definiowana w najbardziej generalnych kategoriach jako wolność i postęp, w węższych natomiast jako wzajemne przenikanie się przestrzeni i koncepcji ekspozycji dzieła (kategorie modernizmu), nie pojawiła się znikąd[28]; stanowiła raczej kontynuację artystycznych doświadczeń przedwojennych awangardzistów i ich następców – Władysława Strzemińskiego i Henryka Stażewskiego. Sztuka tworzona od połowy lat 50. XX wieku swoich źródeł formalnych poszukiwała w nawiązaniach do polskiej plastyki drugiej połowy lat 40. wyrastającej z czterech głównych ośrodków awangardy definiowanej jako artystyczny eksperyment: łódzkiego (Władysław Strzemiński), warszawskiego (Marian Bogusz), krakowskiego (Maria Jarema, Tadeusz Kantor) oraz poznańskiego (Alfred Lenica). Zwłaszcza ośrodek krakowski i związana z nim Grupa Młodych Plastyków (między innymi Jerzy Nowosielski, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Tchórzewski – autor dekoracji festiwalowej) nawiązywali do przedwojennej awangardowej Grupy Krakowskiej, wprowadzając do swoich prac silne elementy surrealizmu i abstrakcji. Trafniejsze wydaje się więc rozumienie tendencji pojawiających się około 1955 roku w polskiej plastyce na zasadzie zwrotu ku przedwojennej awangardzie, widzianej raczej jako punkt odniesienia niż definiowanie omawianych realizacji w znaczeniu typowo awangardowym. Forma dekoracji bowiem, nawet jeśli szokująca z perspektywy doktryny socrealizmu, nie niosła znamion awangardowego eksperymentu, ale raczej wcielała eklektyczne formy późnego modernizmu.

Już wiosną 1955 roku na II Zjazd ZMP przygotowano nowe pod względem stylistyki, odmienne od języka socrealizmu dekoracje, które stanowiły przedsmak festiwalowej oprawy wizualno-artystycznej. Gmachy Akademii Wychowania Fizycznego, w których odbywał się Zjazd, studenci otoczyli „kolorowymi parasolkami i kwiatami z papieru. [...] w miejsce bizantyjskiej pompy – czerwono-czarno-białych portretów w dużych złotych ramach, czerwonych sztandarów ze złotymi grotami, złotych frędzli – wykwitły nagle kolorowe plamy"[29]. Dekoracje przygotowane na czas Festiwalu różniły się od tego, co w czasach stalinizmu pojawiało się w przestrzeni miejskiej. Zarządzenie władzy zakładało usunięcie na czas imprezy haseł propagandowych oraz zastąpienie ich łagodnymi i „młodzieżowymi". Zmiany te wykroczyły poza czas trwania Festiwalu i po 1955 roku, a po przełomie październikowym 1956 roku już praktycznie w pełni zniknęły z miasta hasła jawnie ideologiczne, zastąpiły je inne formy wizualnej propagandy[30]. Za przykład niech posłuży sytuacja, w której sekretarz Komitetu Warszawskiego PZPR zauważył, że w zakładach pracy znajdujących się daleko poza ścisłym centrum Warszawy widać „dekorację radziecką, którą należałoby zmienić, aby nie mówiono, że Polska jest 17 republiką"[31].

Ideologiczne przesłanie dekoracji było dla ówczesnych warszawiaków czytelne, a przekaz klarowny, choć zastosowany nowatorski język artystyczny odbiegał od estetyki socrealizmu[32]. Zachodziła tu więc pewna sprzeczność zawierająca w sobie zalążek przyszłego konfliktu wynikającego z rozbieżności nowo zastosowanych form i estetyki propagowanej przez kilka wcześniejszych lat za sprawą doktryny

[27] Zob. P. Piotrowski, dz. cyt., s. 48.
[28] Zob. tamże, s. 64, 81.
[29] Zob. m.in. M. Wierzbicki, dz. cyt.; J. Kuroń, dz. cyt., s. 80.
[30] P. Osęka, dz. cyt., s. 357 i n.
[31] AAN, 237/VII-3605, k. 160, Posiedzenie EKW, 27 lipca 1955.
[32] Zob. A. Krzywicki, dz. cyt.

Il. 5. Dekoracja malarska odsłoniętej ściany szczytowej jednego ze zrujnowanych budynków na Powiślu, 1955 rok, proj. i wyk. zespół Zbigniewa Maleszewskiego, fot. nieznany, źródło: H. Onoszko, *Dekoracje festiwalowe*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 3–4, s. 75

socrealizmu. U młodych odbiorców powodowało to pewien dysonans poznawczy – pojawiające się nowe formy paraabstrakcyjne, zwiastujące nowe tendencje w plastyce, do tej pory przez władzę potępiane, zostały tym razem świadomie przez nią przyjęte i dopuszczone do ogólnego odbioru – podczas gdy treść wciąż pozostawała zgodna z założeniami socjalizmu, forma ewoluowała, w niektórych przypadkach nawet przyjmując w pełni abstrakcyjny charakter, objawiający się: wielobarwnością, zniekształceniami, odejściem od realizmu czy też abstrakcją. Wyraz buntu plastyków tworzących festiwalowe dekoracje wobec estetyki socrealizmu zbiegł się w czasie z ogólną atmosferą przemian w środowisku artystycznym obecną między innymi w Arsenale. Przemianę tę można było obserwować nie tylko w zamkniętych gmachach, ale także na ulicy – w przestrzeni miejskiej dokonywała się rewolucja artystyczna. Z drugiej strony została ona wykorzystana przez władzę, która w nową formę przelała dawne treści – forma nowoczesności okazała się więc dla rządzących na rękę, ponieważ stała się swoistym manifestem postępu. Co istotne, projektowanie i realizację większości festiwalowych dekoracji powierzono fachowym plastykom, dzięki czemu osiągnęły one prawdziwie artystyczny efekt[33].

Najważniejszymi osiami tematycznymi wyznaczającymi treść dekoracji były hasła internacjonalizmu i pokoju. Główne arterie miasta wypełniły kolorowe banery i wielkoformatowe plakaty z różnojęzycznymi napisami, takimi jak: „Jesteśmy radośni", „Jest wesoło!", „Czy zatańczysz?", „Przyjaźń nie zna granic", „Kocham", i uzupełniające je przedstawienia przebitego strzałą serca, ust czy kwiatów. W przestrzeni pojawiły się dekoracje w formie: uśmiechniętych słoneczników, słońc, księżyców, słoni, małpek, chińskich smoków, lwów, stanowiące ukłon w stronę odmiennych kultur i związanych z nimi symboli[34]. Jednym z najczęściej powtarzanych i silnie łączonym z tematyką Festiwalu motywem był wizerunek gołąbka pokoju – miał on co prawda ideowy, socjalistyczny wydźwięk, ale jego forma była niemal picassowska[35]. Prezentowane wizerunki gołębia nie posiłkowały się topornym językiem plastyki socrealizmu, były to raczej przedstawienia syntetyczne, lekkie w formalnym ujęciu, wkraczające już w stylistykę abstrakcji. Syntetyczne ujęcie gołąbka pokoju, zaznaczające się jedynie w barwnej plamie, było obecne na wymownym logo Festiwalu.

Zdaje się, że proces zmiany formy najlepiej obrazuje plakat festiwalowy projektu Wojciecha Fangora i Jerzego Tchórzewskiego, który ukazał się w wielu wersjach językowych[36] – przedstawia młodą dziewczynę na niebieskim tle, które przywodzi na myśl niebo, na jej naszyjnik składają się flagi niektórych państw, których obywatele brali udział w Festiwalu, natomiast na lewym ramieniu spoczywa gołąbek pokoju. Przedstawienie korzysta z estetycznych formuł socrealizmu – monumentalne ujęcie postaci młodej kobiety, które dodatkowo potęgują żabia perspektywa, zamrożone, kamienne oblicze i ogólna rzeźbiarskość obrazu, przypomina charakterystyczny zespół płaskorzeźb z budynków na MDM-ie czy wielkorozmiarowe, statyczne i schematyczne rzeźby pracującej inteligencji i ludu robotniczego dekorujące PKiN[37]. Pomimo bryłowatości popiersia dziewczyny w kompozycji widać jednak pewną wizualną lekkość, czego wyrazem jest gołąbek siedzący na jej ramieniu. Kubistyczna forma, syntetyzm sugerujący jedynie obecność zwierzęcia, płaskość ujęcia odwołująca się do języka abstrakcji są wyznacznikami nowej estetyki. Całość przedstawienia balansuje na pograniczu stopniowo dezaktualizującego się socrealizmu i nowoczesnej abstrakcji. Podobne środki wyrazu

[33] H. Onoszko, dz. cyt., s. 68.

[34] Zob. m.in. fotografie dekoracji festiwalowych autorstwa Zbyszka Siemaszki, NAC, sygn. 51-370.

[35] Zob. P. Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków 2006.

[36] Plakat został pierwotnie zaprojektowany na IV Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów odbywający się w 1953 roku w Bukareszcie, zob. m.in. Archiwa Artystek i Artystów. Archiwum Wojciecha Fangora, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-wojciecha-fangora/3230 [dostęp: 1.07.2023].

[37] Zob. m.in. J. S. Majewski, T. Urzykowski, *Spacerownik. Pałac Kultury i Nauki*, Warszawa 2015.

Il. 6–7. Tryptyk *Żądamy zakazu broni atomowej* z kopią obrazu *Guernica* Pabla Picassa, ulica Marszałkowska, 1955 rok, zał. plast. Jerzy Hryniewiecki, fot. nieznany, źródło: H. Onoszko, *Dekoracje festiwalowe*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 3–4, s. 76–77

wykorzystał zespół Zbigniewa Maleszewskiego w malarskiej dekoracji odsłoniętej ściany szczytowej jednego ze zrujnowanych budynków na Powiślu (il. 5). Wizualną dominantą muralu był uproszczony kontur gołąbka pokoju z rozpostartymi skrzydłami – choć jego obraz pozostawał rozpoznawalną figurą, to pod względem użytych środków plastycznych zbliżał się do abstrakcjonizmu geometrycznego. Złożony z figur geometrycznych korpus gołębia plastycy wpisali w kolorową kratę barwnych plam, nawiązującą pod względem wizualnym do rozwiązań charakterystycznych dla neoplastycyzmu, czyniąc tym samym paralelę między nowymi przykładami abstrakcji geometrycznej a jej źródłami – malarskimi poszukiwaniami De Stijl. Całość uzupełniały rozproszone po całej ścianie monumentalne napisy „pokój" w różnych językach.

Dekoracje Festiwalowe skumulowano w dwóch obszarach miasta, wyznaczając podczas tych kilkunastu wakacyjnych dni rodzaj plastycznych szlaków – pierwszym był ciąg ulicy Marszałkowskiej, drugim – okolice Nowego Światu i Alej Ujazdowskich (wówczas alei Stalina). Dekoracje ulicy Marszałkowskiej skupiły się w trzech zespołach – początek pierwszego z nich, zaczynającego się w okolicach Ogrodu Saskiego, wytyczał maszt z przedstawieniem gołąbka pokoju, następnie wzdłuż Marszałkowskiej, po obu jej stronach, ustawiono plansze z plastycznymi ujęciami odnoszącymi się do tematyki antywojennej i postępu nauki w służbie ludzkości. Po stronie Ogrodu Saskiego prezentowane na tablicach grafiki zostały uzupełnione przeskalowanymi tematycznymi hasłami i sloganami, przedstawiały one wizualne wariacje na temat wykorzystania atomu w rozwoju nauki. Przeplatały się z powiększonymi do plakatowych rozmiarów fotografiami związanymi z podpisaniem w 1955 roku Apelu Wiedeńskiego[38].

Po drugiej stronie ulicy, na wprost ulokowano tryptyk „przeciw wojnie", za którego koncepcję wizualną był odpowiedzialny Jerzy Hryniewiecki. Wybrano wymowne i powszechnie znane prace o charakterze antywojennym – *Guernicę* i *Masakrę w Korei* Pabla Picassa oraz *Warszawa oskarża* Paula Colina[39] (il. 6–7). Przedstawienia zyskały nowy wydźwięk – w wymowie znacznie bardziej propagandowy, w ujęciu formalnym modernistyczno-awangardowy. Reprodukcję znanych prac wmontowano w zgeometryzowane kolorowe ramy, nadające całości znacznie bardziej ekspresyjny charakter. W prasie pisano:

> *Guernica* w perspektywicznych, geometrycznych ramach cofa się w głąb planszy, uzyskując przy tym jakby dodatkowe oświetlenie; *Hiroszima* pokazana w rozerwanych tragicznie fragmentach; krzyż umęczonej Warszawy – plakat Colina wśród zgliszcz i rumowisk; *Korea* Picassa pośród czerwonego muru ceglanego – wszystko to były środki ekspozycyjne dla wzmocnienia wyrazu, osiągnięcia odpowiedniej oprawy, klimatu, by nie zgubić poszczególnych dzieł w gwarze ulicy, ale spotęgować ich wymowę i ekspresję[40].

[38] Apel Wiedeński był ogólnokrajowym, komunistycznym protestem przeciwko używaniu broni atomowej w konfliktach zbrojnych. Apel podpisano 16–17 kwietnia 1955 roku. Należy pamiętać, że w tamtym czasie część Wiednia wciąż pozostawała pod okupacją sowiecką.

[39] H. Onoszko, dz. cyt., s. 70 i 77.

[40] Tamże, s. 70.

Il. 8. Przeskalowana interpretacja plakatu *Nie!* Tadeusza Trepkowskiego zawieszona na gmachu PKO u zbiegu ulic Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej, 1955 rok, fot. nieznany, źródło: H. Onoszko, *Dekoracje festiwalowe*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 3–4, s. 74

Kompozycję uzupełniały antywojenne postulaty reprezentowane blokową, mocną typografią, łączącą się wizualnie ze zdecydowanymi treściowo hasłami. Przed tryptykiem ulokowano socrealistyczną rzeźbę kobiety z wyciągniętą do góry ręką. Jej poziom artystyczny pozostawiał wiele do życzenia, zwłaszcza w kontekście prac znajdujących się za nią. Dobrze ukazało to jednak kontrast – który w założeniach programowych niekoniecznie chciano uwypuklić – między językiem realizmu socjalistycznego, jako przykładu plastyki już przebrzmiałej, nieprzystającej do aktualiów w świecie sztuki i nietrafiającej w gusta współczesnego odbiorcy, a wysokiej klasy awangardą artystyczną zrealizowaną w projekcie tryptyku, traktowaną jako zwiastun nowoczesnego języka obrazowania obecnego między innymi w polskim designie, sztuce plakatu czy typografii drugiej połowy lat 50. i lat 60. Rzeźbę otwarcie krytykowano: „[...] nieprzekonywająco wygląda rzeźba kobiety ustawiona pod stelażami. Jej niski poziom artystyczny szczególnie mocno raził obok świetnego zestawu dzieł tak wysokiej klasy"[41] (il. 7).

Dalej, nad omawianym odcinkiem Marszałkowskiej górował plakat *Nie!* autorstwa Tadeusza Trepkowskiego, eksponujący miejskie ruiny, które stały się wizualnym manifestem pacyfistycznym, antywojennym protestem. Warto w tym miejscu wspomnieć o ciekawej, podejmowanej początkowo praktyce upiększania miasta i maskowania ruin – nakazano mianowicie, by kikuty ścian dawnych kamienic malować na biało[42]. Szybko jednak zrezygnowano z tego pomysłu i całkowicie zmieniono taktykę, uświadomiono sobie bowiem, że ruiny stanowią zastany, wpisany w pejzaż miejski wymowny element antywojennej propagandy. Wpisujący się w tę modernistyczną praktykę plakat *Nie!* został zaprojektowany w 1952 roku z okazji odbywającego się w Wiedniu Kongresu Narodów w Obronie Pokoju. Plakat wykorzystano ponownie, lokując go na szczątkach zrujnowanego gmachu centrali PKO na rogu Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej (il. 8). W oryginalnym przedstawieniu pikującej bomby Trepkowski zastosował typowe dla swojej maniery artystycznej zwięzłe, proste środki wyrazu; w festiwalowej wersji plakatu – przeskalowanej i wyolbrzymionej – w miejscu, w którym znajduje się bomba, wycięto otwór, z którego prześwitywały szczątki gmachu PKO. Całość potęgował kolor plakatu – czerwień łuny pożarowej, strasząca widmem wojennej pożogi miasta – oraz krótki, zwarty w formie, a więc ekspresyjny i wyraźny zarówno w warstwie formalnej, jak i w przekazywanej treści napis „Nie!" rozumiany jako sprzeciw wobec kolejnego konfliktu zbrojnego. Włączenie faktycznej ruiny w obręb przedstawienia stanowiło, po pierwsze, konkretny przykład zniszczeń wojennych, po drugie, wpisywało formułę plastyczną w tkankę przestrzeni miejskiej. Realizację tę przyjęto z ogromnym entuzjazmem:

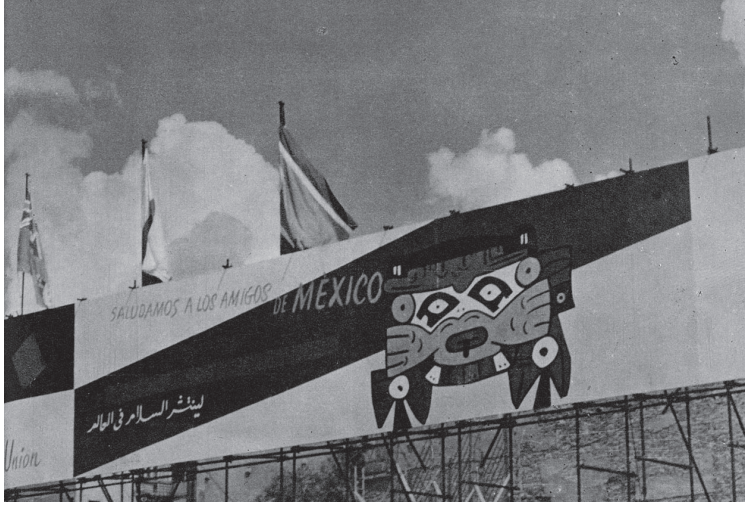
> [...] nowe odczytanie dzieła naszego wielkiego artysty było pełne jakiegoś wstrząsającego realizmu, przemawiającego do szerokich mas odbiorców. Syntetyczność i lakoniczność spełnia tu właściwą funkcję, wzmacniając wyrazistość i czytelność kompozycji[43].

Ostatnią grupą dekoracyjną z odcinka Marszałkowskiej był fryz autorstwa Wojciecha Fangora i Henryka Tomaszewskiego. Długi na czterysta metrów fryz ciągnął się na wysokich rusztowaniach wzdłuż ulicy Marszałkowskiej (il. 9–10) – przedstawiał syntetycznie ujęte, graficzne, bardzo płaskie i przekrojowe sylwetki najważniejszych budynków ze stolic świata splecione z symbolami kultur, których przedstawiciele brali udział w Festiwalu, a także powtarzające się w wielu językach napisy, takie jak: „pokój na świecie", „witamy naszych przyjaciół", „witamy budowniczych socjalizmu" udekorowane między innymi

[41] Tamże.

[42] Tamże, s. 77.

[43] Tamże, s. 71.



Il. 9. Fragment fryzu dekorującego ulicę Marszałkowską, 1955 rok, proj. Wojciech Fangor, Henryk Tomaszewski, fot. nieznany, źródło: H. Onoszko, *Dekoracje festiwalowe*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 3–4, s. 71

Il. 10. Fragment fryzu dekorującego ulicę Marszałkowską, proj. Wojciech Fangor, Henryk Tomaszewski, 1955 rok, fot. Zbyszko Siemaszko, sygn. 3/51/0/7.6/370, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego

wizerunkami gołąbka pokoju; całość układała się w powtarzalny naprzemiennością napisów i obrazów ornament. Artystyczny język kompozycji był budowany abstrakcyjnymi, zgeometryzowanymi figurami o intensywnych, przyciągających wzrok kolorach. Kształt i plastyczny charakter fryzu w dużym stopniu wpłynęły na ukształtowanie podczas Festiwalu tamtej części Marszałkowskiej – do tej pory zaniedbanej, opustoszałej, z parterowymi szczątkami zrujnowanych kamienic. O pracy przy fryzie Wojciech Fangor pisał w niepublikowanej autobiografii:

> W 1955 roku odbył się w Warszawie Międzynarodowy Festiwal Młodzieży. Otrzymaliśmy wspólnie z Henrykiem Tomaszewskim zamówienie na zaprojektowanie wielkiej ściany zasłaniającej ruiny wschodniej ściany ulicy Marszałkowskiej od Alej Jerozolimskich po ulicę Świętokrzyską. Był to pas, bilbord, o długości kilkuset i wysokości 4 metrów. Tematycznie miał anonsować udział młodzieży w różnych częściach świata i różnych stolic. Moje mieszkanie składało się z trzech pokoi w amfiladzie 25 m^2 każdy, więc po otwarciu łączących je drzwi otrzymywało się odpowiednio długą przestrzeń do projektowania paska papieru o szerokości 8 cm i odpowiedniej długości. Projekt w odcinkach realizowany był przez zespół studentów ASP. W wielkiej hali pod naszym kierownictwem[44].

Dekorację ostatniego odcinka Marszałkowskiej, w warstwie wyrazowej korespondującej z fryzem, stanowiły malowidła na ścianie jednego ze zniszczonych domów. Za ich projekt byli odpowiedzialni plastycy Jolanta Bieguszewska i Jacek Sempoliński. Wielki napis „Nous sommes joyeux" („Jesteśmy szczęśliwi") otoczyły uproszczone wizerunki wiatraka z tańczącymi figurkami, picassowskiej gołębicy, uśmiechniętego słońca, wpisane w kratę utworzoną z kolorowych, intensywnych plam (il. 11). Wydźwięk malowidła koncentrował się wokół takich haseł, jak zabawa, radość, taniec czy szczęście, co dodatkowo potęgowały środki wyrazu – kolor, rozmach i fantazja.

Charakter dekoracji Marszałkowskiej nakreślił nastrojową sinusoidę – radosne, niemal beztroskie hasła przeplatały się z postulatami pamięci o zniszczeniach wojennych, wspólnej odpowiedzialności za pokojową przyszłość świata, wreszcie wszechobecnymi sloganami internacjonalistycznymi. Pogodne przedstawienia, traktowane jako międzynarodowy, festiwalowy słownik znaków porozumiewawczych, równoważyły mocne, wyraźnie zaznaczające się w przestrzeni miejskiej akcenty plastyczne – takie jak plakat Trepkowskiego czy wymowny tryptyk o wydźwięku pacyfistycznym. Choć dekoracje festiwalowe nie były pomyślane jako wspólna, zamknięta kompozycja, ale raczej „[...] suma mniejszych projektów, powiązanych ze sobą swobodnie, z wdziękiem, niezobowiązująco"[45], to jednak do pewnego stopnia można odbierać je jako programową, nawet jeśli nie zaprogramowaną, całość. Po pierwsze, wspólna myśl przeświecała miejskiemu charakterowi dekoracji, których celem lokalizacyjnym było jak najpłynniejsze wpisanie się w tkankę miejską i stworzenie najlepszej możliwej korespondencji wizualnej z miejscem, które dekorują. Po drugie, treść przedstawionych dekoracji oscylowała wokół podobnych tematów i wydźwięku pacyfistyczno-internacjonalistycznego. Po trzecie, charakter wizualny dekoracji stanowił – pierwszy raz od czasów wojny – wyraźne i śmiałe odejście od proponowanego dotychczas plastycznego języka realizmu socjalistycznego, idące w stronę

[44] Fragment niepublikowanej autobiografii Wojciecha Fangora, Archiwum Wojciecha Fangora (Fangor Foundation), dzięki uprzejmości Archiwum Artystek i Artystów, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

[45] H. Onoszko, dz. cyt., s. 69.

Il. 11. Dekoracja malarska *Nous sommes joyeux* zniszczonego budynku przy ulicy Marszałkowskiej, 1955 rok, proj. Jolanta Bieguszewska i Jacek Sempoliński, fot. nieznany, źródło: H. Onoszko, *Dekoracje festiwalowe*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 3–4, s. 75

uproszczonej, syntetycznej figuratywności czerpiącej z doświadczenia awangardy lub – dalej – w stronę abstrakcjonizmu.

Drugi szlak dekoracji wyznaczył przede wszystkim pułap kolorowych, malowanych chorągiewek rozporoszonych nad głowami przechodniów, który ciągnął się nad całym Nowym Światem (il. 12). Projektantami założenia byli architekci Maria i Kazimierz Piechotkowie. Girlandy z wielokolorowych chust ozdobiły grafiki autorstwa Henryka Tomaszewskiego, Jana Lenicy i Józefa Mroszczaka, ponownie odwołujące się do haseł internacjonalizmu, wielokulturowości i pokoju; przedstawiały motywy związane z historią i tradycją egzotycznych kultur, tematycznie wpisywały się w Festiwal radości poprzez nawiązania do muzyki, tańca i miłości. Rozłożenie chust było nierównomierne – gęstniały lub rozrzedzały się, wprowadzając w Nowy Świat dynamikę, jednocześnie kreując kameralny charakter przestrzeni.

Istotnymi punktami były także uproszczone, graficzne, posługujące się barwną plamą, spłaszczone wizerunki Newtona i Einsteina oraz przedstawienie galaktyki ulokowane na bocznej ścianie jednego z budynków przy siedzibie Polskiej Akademii Nauk, zaprojektowane przez Piechotków. Wspomnienia wymaga także dobrej jakości powiększony plakat Jana Młodożeńca ulokowany na przeciwległym do gmachu Muzeum Narodowego budynku (il. 13). Przedstawiał on głowę pogodnego młodego mężczyzny wśród zieleni, potęgującej bezpośrednie wrażenie młodości, radości i pełni życia – wpisujące się w założenia ideowe Festiwalu. Całość uzupełniał biały gołąbek i wyraźny napis „POKÓJ". Pozostałą

Il. 12. Dekoracyjne chusty rozwieszone nad Nowym Światem od strony Alej Jerozolimskich w kierunku ulicy Świętokrzyskiej, 1955 rok, zał. plast. Maria i Kazimierz Piechotkowie, fot. nieznany, sygn. 3/51/0/7.6/370-19, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego

Il. 13. Plakat z przedstawieniem głowy młodzieńca ulokowany na budynku przeciwległym do gmachu Muzeum Narodowego, 1955 rok, fot. nieznany, źródło: H. Onoszko, *Dekoracje festiwalowe*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 3–4, s. 78

część Alej Ujazdowskich przystrojono kolorowymi, regionalnymi wstęgami ulokowanymi pośród drzew, które korespondowały wizualnie z chustami dekorującymi Nowy Świat. W różnych punktach Warszawy rozstawiono stosunkowo drobne, kameralne elementy dekoracyjne odwołujące się do wartości pokoju, wspólnoty, młodości, radości – między innymi na Mariensztacie ustawiono prostokątną dyktę z przedstawieniem aktualnego motywu tańca wolności, w którym uczestniczą przedstawiciele różnych kultur złączeni uściskami dłoni czy słomiane kukły naturalnych rozmiarów ubrane w tradycyjne stroje noszone przez przedstawicieli narodów biorących udział w imprezie, umieszczone w Centralnym Parku Kultury na Solcu (dziś Park im. Marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego) (il. 14).

W całym mieście wywieszono flagi (między innymi na masztach ustawionych nad Wisłą), uczestnikom rozdawano kolorowe mycki, uczestniczkom barwne spódnice, tworzące niesamowity efekt żywej mozaiki[46]. Za istotne należy uznać włączenie do wizualnego programu dekoracji elementów ludowych i przetwarzanie ich przez nowoczesne środki wyrazu, takie jak spłaszczenie czy geometryzacja.

Za projekty i realizację festiwalowych dekoracji byli odpowiedzialni architekci, malarze, graficy i plastycy. Prace plastyczne wpisywały się więc w wysokie osiągnięcia polskiej sztuki i pod względem formalnym przełamywały obecne do tej pory szablonowe konwencje sztuki realizmu socjalistycznego. Można stwierdzić, że i wystawa w Arsenale, i dekoracje festiwalowe przetarły szlaki nowej estetyce flirtującej przede wszystkim z abstrakcjonizmem.

Dekoracje pełniły jeszcze jedną istotną rolę przestrzenną – nie tyle maskowały, ile wizualnie zapełniały zniszczone fragmenty miasta, czego najlepszym przykładem jest zagospodarowanie na czas Festiwalu ulicy Marszałkowskiej. Obecność ruin odegrała bowiem znaczącą rolę – budowała tematyczne tło i szkielet pod dekoracje, a także wpisywała się samoistnie w propagandę na rzecz haseł o zachowaniu pokoju i jedności.

Dekoracje festiwalowe w swoim wyrazie pozostawały silnie zideologizowane, natomiast w warstwie plastycznej zrywały wyraźnie z estetyką socrealizmu.

[46] Ze wspomnień dziadków autorki – Danuty i Stanisława Majewskich, Anny Briesemeister i Andrzeja Ciosa oraz Elżbiety Kuracińskiej-Kozłowskiej.

Między socrealizmem a modernizmem. Festiwal zaszczepia myśl o nowoczesności

Miasto zmieniło się na czas Festiwalu. Dla zagranicznych przybyszy, przyzwyczajonych do zachodnich standardów, nowoczesnych, dobrze prosperujących metropolii, szybko odbudowanych po wojnie miast, smutek warszawskich ruin i jej dominująca szarość przysłoniły „malowane kulisy"[47]. We wspomnieniach Belga uczestniczącego w Festiwalu można znaleźć taki opis: „Wygląd ulicy jest smutny. Mury z cegły, brudne, tramwaje wlokące się po szynach, pośpiech widoczny u ludzi – i kioski, przy których kilka osób popija piwo"[48].

Nie da się zaprzeczyć, że pofestiwalowe działanie w przestrzeni miejskiej było niedbałe[49], sama impreza okazała się jednak przełomowa, zmieniająca świadomość, a oprócz tego wpłynęła na zmianę sposobu myślenia o socjalistycznej rzeczywistości, estetyce socrealistycznej i, co istotne, przestrzeni miasta.

Po pierwsze, w warstwie najbardziej ogólnej Festiwal wstrząsnął ideologicznym fundamentem – zachwiał bowiem wiarą młodzieży socjalistycznej w narrację głoszącą zepsucie świata i miast zachodnich. Wkrótce, po październiku 1956 roku, pierwsze wyjazdy zorganizowanych grup polskich na Zachód stanowiły dla ich uczestników bolesną konfrontację polskiej rzeczywistości z życiem za żelazną kurtyną oraz z kłamliwym obrazem tworzonym przez komunistyczną propagandę. Zachód okazał się pełen radości, intensywności życia i nowoczesności, ogromna liczba miast była odbudowana, zachwycała ich architektura, a poziom życia ludzi w drugiej połowie lat 50. był bez

[47] Określenie pojawia się w: H. Steinhaus, *Wspomnienia i zapiski*, oprac. A. Zgorzelska, Wrocław 2002, s. 402.

[48] G. Fenaux, *Notatki z Polski*, „Kultura" 1955, nr 10, s. 114.

[49] W prasie pojawiły się liczne felietony dotyczące kondycji miasta po Festiwalu, a także apele obywatelskie odnoszące się do lepszego zaopatrzenia sklepów, które po imprezie wróciły do kiepskiej „formy", informacji miejskiej, tak sprawnie działającej w czasie święta, a po nim zaniedbanej, regularności w wywożeniu śmieci oraz polewania wodą jezdni i chodników czy częstszego porządkowania ulic i skwerów. Pozostawione w przestrzeni dekoracje niszczały przez kolejne miesiące. Festiwalowy punkt informacyjny przy kinie „Moskwa" został zamieniony w nieoficjalny publiczny szalet, w „pofestiwalowych" kioskach, które wciąż stały na ulicach, zabrakło elektryczności, fontanna przed Pałacem Kultury i Nauki została częściowo zniszczona i bardzo szybko zamieniła się w zbiorowy śmietnik, zamontowane w wielu miejscach Warszawy, m.in. na ulicy Kopińskiej, latarnie szybko się wypaliły i nie zostały naprawione (zob. m.in. „Express Wieczorny", 23 marca 1956, s. 3; „Express Wieczorny", 23 kwietnia 1956, s. 5; „Express Wieczorny", 5 lipca 1956, s. 5; „Express Wieczorny", 25 sierpnia 1956, s. 5).

Il. 14. Dekoracje i flagi w Centralnym Parku Kultury, 1955 rok, fot. Zbyszko Siemaszko, sygn. 3/51/0/7.6/370-11, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego

porównania wyższy od tego w PRL-u[50]. Wydarzenia 1956 roku były więc kwestią czasu.

Po drugie, dla świata sztuki Festiwal stanowił wstrząs, pokazał, że możliwe jest – także w ramach systemu – wyzwolenie się od skostniałych formuł realizmu. Przepustką do artystycznej wolności okazały się między innymi festiwalowe dekoracje, a raczej rewolucja myślowa, którą ich prezentacja pociągała za sobą. Dla warszawiaków miasto w czasie Festiwalu odsłoniło nowe oblicze, zaoferowało barwną odmianę, która na zawsze zmieniała postrzeganie i wpłynęła na późniejszy wygląd przestrzeni publicznej oraz sztukę w niej pokazywaną.

> Dekoracja festiwalowa, urządzenia zainstalowane na ulicach i typ ruchu (występy, zabawy publiczne [...]) nadały Warszawie nową urodę, która podbiła miejscowych i przybyszów. Wszystko to razem było nie tylko „ładne do patrzenia", w tym dobrze się było ruszać, w tym się dobrze żyło[51].

Festiwal zwrócił uwagę mieszkańców miasta na wygląd przestrzeni Warszawy – szarość stolicy, obecność ruin wymieszana z monumentalnymi socrealistycznymi gmachami, w gruncie rzeczy nieprzystającymi i jakby odległymi od codzienności mieszkańców, dotąd powszechnie zrzucana na margines świadomości i wpisana w peerelowską rzeczywistość, zaczęła razić. I to nie tylko zaciekłych „wrogów komunizmu", krytyków ustroju, estetów, ale też „zwykłych" obywateli. Festiwal uświadomił i wydobył z całą siłą smutek miasta, wprowadził kontrast pomiędzy barwami wypełniającymi festiwalowe dekoracje a szarą przestrzenią powojennej stolicy Polski. Stopniowo zmieniało się jej postrzeganie, infrastruktura i wygląd stały się popularnym tematem dyskusji, przede wszystkim na łamach warszawskiej prasy. Na większą skalę – obejmującą także niezwiązanych profesjonalnie z tym zagadnieniem mieszkańców, a więc nie tylko specjalistów czy polityków odpowiedzialnych za tworzenie miast – zaczęto interesować się i sugerować konkretne zmiany w przestrzeni Warszawy. Po zniknięciu kolorowych dekoracji festiwalowych narzekano przede wszystkim na nijakość i monotonię ulicy niezachęcającą do spacerowania i chłonięcia życia miejskiego. Warszawiacy pragnęli większej liczby świateł, neonów, barw, wszystkiego, co składa się na intensywność życia nowoczesnej ulicy, na życie publiczne w metropolii.

> Skończył się Festiwal, znikły kolorowe radości. Pozostała szarość naszych domów, ciężka kamienność fasad [...]. Tęsknimy do koloru w architekturze. Brak go nam w życiu. Narzekamy na smutek naszych niekolorowych wieczorów. Domagamy się barwnych neonów, reklamujemy światłami choćby kulę ziemską czy to lub inne kino i bez reklamy oblegane przez widzów[52].

Dekoracje festiwalowe ulokowane w przestrzeni publicznej Warszawy spowodowały, że zaczęto przywiązywać wagę do elementów wizualnych rozumianych jako część składowa miasta. Miały być atrakcyjne, przykuwać wzrok, stanowić rodzaj punktu zaczepienia, kubiku w miejskiej mozaice. Kształtowały wizerunek przestrzeni i, tak jak każdy detal, mogły przechylić szalę, decydując o tym, jaka jest ostateczna jakość życia w wielkim mieście. Jak pisał Aleksander Wallis:

> Cywilizacja wielkomiejska w coraz większym stopniu zmuszona jest operować skrótami, symbolami

[50] Zob. m.in. A. Czerwiński, *Celowość i prostota we współczesnej architekturze jugosłowiańskiej*, „Stolica" 1959, nr 30, s. 18–19; A. C., *Konkurs na Dworzec Kolejowy w Neapolu*, „Stolica" 1956, nr 29, s. 12–13; J. Wierzbicki, *Autokarem przez Austrię, Szwajcarię, Francję i Włochy północne*, „Architektura" 1957, nr 1, s. 2–3 i 38–40.

[51] M. Czerwiński, *Kartki z różnych miast*, Warszawa 1957, s. 108.

[52] A. Kobzdej, *Refleksje pofestiwalowe*, „Projekt" 1956, nr 1, s. 76. Uwaga dotycząca „kuli ziemskiej" odnosi się do neonu biura „Orbis" w kształcie globusa, zamontowanego na Alejach Jerozolimskich w 1951 roku.

> i najogólniejszymi znakami, tworząc nowe, wyspecjalizowane środki porozumienia. Najczęściej są to języki graficzne [...][53].

Pod tym względem Warszawa po Festiwalu stopniowo przeżywała przemianę. Przed 1955 rokiem czytelność na ulicach nie była dobra, miasto zlewało się w szarą plamę, brakowało oznaczeń i jakiejkolwiek reklamy, na początku lat 60. pisano już jednak: „[...] kilka lat temu ulice miast wyglądały szaro, bezbarwnie, a teraz widać znaczną poprawę"[54]. Wówczas zaczęto myśleć całościowo o ulicy jako o jednolitej przestrzeni, składającej się z różnych, ale współgrających ze sobą elementów. Do projektowania ciągów ulicznych zatrudniano architektów i plastyków, którzy we współpracy tworzyli kompleksowe założenia miejskie pozbawione przypadkowości. Takie całościowe, zorganizowane, planowe myślenie o przestrzeni i jej koherentnych elementach było symbolem nowoczesnego tworzenia miasta.

Znamienne, że wydarzenia festiwalowe doprowadziły do tego, iż o przestrzeni miejskiej nie tylko dyskutowano, ale także po raz pierwszy od czasów wojny chciano spędzać w niej czas. W 1956 roku na łamach „Expressu Wieczornego" pojawił się artykuł, w którym informowano, że warszawiacy domagają się otwartych kawiarni, które wzdłuż ulic rozstawiłyby swoje ogródki. Taka inicjatywa, dobrze znana w przedwojennej Warszawie, dodałaby ulicy barw, urozmaicając ją i zachęcając do spędzania czasu w mieście[55]. Tak też się stało. Z czasem obecność kawiarnianych ogródków wpisała się w pejzaż miejski, stanowiąc jeden z podstawowych ożywiających przestrzeń elementów miastotwórczych.

Forma dekoracji festiwalowych okazała się znacząca – nadanie im dwuznacznego statusu pomiędzy realizmem a awangardą otwierało dyskusję o statusie sztuki funkcjonującej w ramach systemu i przeciw niemu. Konieczne wydaje się jednak doprecyzowanie pozostające w zgodzie ze współczesnym dyskursem odrzucającym przeciwstawienie socrealizmu i modernizmu, które wskazuje raczej na ich ciągłość jako procesów modernizacyjnych. Piotr Juszkiewicz pisał:

> [...] konieczne jest skonstruowanie takiej perspektywy widzenia modernizmu, w której nieczynne rozróżnienia pomiędzy sztuką a propagandą, nieostre różnice pomiędzy socrealizmem a modernizmem czy zbliżenie między konsumpcyjną kapitalistyczną kulturą masową a wyraźniej może nastawioną perswazyjnie komunistyczną kulturą dla mas nie funkcjonują na zasadzie paradoksu, lecz wspólnie służą adekwatnie zrekonstruowanej kompilacji historycznych wydarzeń[56].

Nieprecyzyjne byłoby więc definiowanie sztuki socrealistycznej jako nurtu przeciwstawnego wobec modernizmu, posługującego się często formułami abstrakcyjnymi. Nie da się zaprzeczyć, że socrealizm korzystał ze spuścizny modernizmu – zarówno jego pełnych realizacji, jak i modernizujących elementów. Przykład niech stanowi Centralny Stadion Narodowy (nazwany szybko Stadionem Dziesięciolecia). Jego otwarcie zaplanowano na 21 lipca[57] 1955 roku, powstawał więc w okresie realizmu socjalistycznego, stanowił jednak przykład paralelnej wobec socrealizmu architektury modernistycznej.

W takim kontekście zaistnienie dekoracji festiwalowych, w ich konkretnym kształcie artystycznym i o takim ideologicznym znaczeniu, wydaje się jaśniejsze, choć latem 1955 roku dekoracje stanowiły obiekty bezprecedensowe. Kombinacja socjalistycznej treści i awangardowej formy dekoracji wyznaczyła bowiem alternatywną drogę sztuce godzącej ideologiczne wymogi doktryny z estetyką modernistyczno-awangardową. Ważne wydaje się więc przesunięcie środka ciężkości – istotne nie jest interpretowanie dekoracji jako przykładów awangardowej estetyki zaangażowanej przeciwko oficjalnej, propagandowej narracji Partii, ale zrozumienie, że sama ich obecność w przestrzeni publicznej okazała się przełomem. To właśnie pojawienie się dekoracji o takiej formie popchnęło sztukę w kierunku wizualnej wolności realizowanej w formułach nowoczesności – awangardy, abstrakcji, modernizmu. Festiwal był pierwszym momentem po wojnie, kiedy dopuszczono formy nowoczesne, posiłkujące się tradycją modernizmu. Co więcej, zrobiono to widocznie i oficjalnie, w dostępnej przestrzeni, na skalę międzynarodową.

Dlaczego? Po czasach stalinizmu proces modernizacji sztuki był kwestią czasu. Z jednej strony gros twórców było kształtowane w kręgach idei modernistycznych, co generowało formy odległe od oficjalnego prostego realizmu, monumentalizmu, zachowawczego wizualnego dopowiedzenia. W dużej mierze za dekoracje festiwalowe odpowiadali artyści związani przed wojną z awangardą – między innymi Henryk Tomaszewski, Jan Lenica,

[53] A. Wallis, *Socjologia wielkiego miasta*, Warszawa 1967, s. 77.

[54] J. Jurkszus-Tomaszewska, *Nowy kraj – nieznany kraj*, „Kultura" 1961, nr 5, s. 72.

[55] Zob. „Express Wieczorny", 5 kwietnia 1956, s. 1.

[56] P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013, s. 21.

[57] Tego dnia, na pamiątkę rocznicy ogłoszenia Manifestu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego w 1944 roku, obchodzono Narodowe Święto Odrodzenia Polski, będące najważniejszym polskim świętem państwowym w okresie Polski Ludowej.

Jan Młodożeniec. Z drugiej strony socjalizm nie chciał całkowicie zrywać z modernizmem, bo sam w pewnym stopniu był projektem modernizacyjnym[58] – realizm socjalistyczny u swoich teoretycznych podstaw zakładał skok cywilizacyjny, wiązał się z postępem technicznym, poprawą jakości życia całego społeczeństwa. Paradoksalnie nie ma sprzeczności w stwierdzeniu socjalistycznego charakteru modernizacji, choć adekwatność realiów i idei socjalistycznych pozostawała w rozziewie. Analiza dwuznacznego statusu dekoracji festiwalowych, wynikającego z wewnętrznej sprzeczności treści i formy prezentowanych obiektów, pozwala jednak na rozszerzenie pola interpretowania socrealizmu i przyjęcie perspektywy modernizacyjnej – w takim ujęciu dekoracje festiwalowe stają się narzędziem praktyki kształtowania mechanizmów funkcjonowania nowoczesnego społeczeństwa i kultury. Zastosowanie modernistyczno-awangardowej estetyki dekoracji wpisało się więc w oficjalną, choć życzeniową wizję modernizowania rzeczywistości propagowaną przez oficjalną linię ideologiczną Partii. Jednak lawina konsekwencji, która wynikła z pokazania nowoczesnych prac w przestrzeni publicznej, a więc dostępnej dla każdego, okazała się czymś, czego władza nie przewidziała. Projekt cywilizacyjny, jakim był Festiwal, a także jego dekoracje nadające imprezie ramy wizualne, stał się przełomem, ale – wbrew przewidywaniom władzy – o charakterze destrukcyjnym dla samego socrealizmu. Awangardowy język prezentowanych obiektów stanowił formę sztuki zaangażowanej, ale modernizacja, jaką za sobą pociągnął, skierowała się przeciwko oficjalnej estetyce. Widok modernistyczno-awangardowych prac zaszczepił myśl o nowoczesności, wyzwolonej jednak z więzów ideologicznych. Festiwal wpłynął na kształt polskiej sztuki po 1955 roku, wprowadził także zmiany w szerszym polu – estetyce miasta i pojawiających się w nim elementach wizualnych. W dekoracjach przemycano oczywiście treści propagandowe, aczkolwiek ich forma stała się subtelniejsza i bardziej przystająca do nowoczesności – przykładem takich rozwiązań były między innymi neony. Rozważania warto zamknąć, przywołując słowa Błażeja Brzostka, który dobitnie podkreślił znaczenie Festiwalu:

> Festiwal będzie powracać w rozważaniach o mieście, o wyglądzie ulic i zachowaniach mieszkańców. Stanie się wręcz wspomnieniem pokoleniowym i, co istotne, na długo określi wyobrażenia o możliwościach życia miejskiego, na co dzień bardzo różniącego się od tamtego „święta"[59].

[58] Zob. P. Juszkiewicz, dz. cyt., s. 19–20; P. Piotrowski, dz. cyt.

[59] B. Brzostek, dz. cyt., s. 34.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Wydawnictwa zwarte

Czerwiński Marcin, *Kartki z różnych miast*, Warszawa 1957.

Dąbrowska Maria, *Dzienniki powojenne*, t. 3: *1955–1959*, oprac. Tadeusz Drewnowski, Warszawa 1996.

Drawicz Andrzej, *Pocałunek na mrozie*, Londyn 1989.

Jaka jesteś rodzino?, oprac. Mirosława Parzyńska, Irena Tarłowska, Warszawa 1963.

Kuroń Jacek, *Wiara i wina. Do i od komunizmu*, Warszawa 1990.

Mycielski Zygmunt, *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1999.

Pamiętniki robotników warszawskich, Warszawa 1976.

Steinhaus Hugo, *Wspomnienia i zapiski*, oprac. Alekandra Zgorzelska, Wrocław 2002.

Wallis Aleksander, *Socjologia wielkiego miasta*, Warszawa 1967.

Prasa

A. C., *Konkurs na Dworzec Kolejowy w Neapolu*, „Stolica" 1956, nr 29, s. 12–13.

Bratkowska Z., *Jak przygotowujemy teren naszego Bloku do Festiwalu*, „Obywatel Warszawy" 1955, nr 6, s. 12.

Co spostrzegła Syrenka, „Świat", 28 sierpnia 1955, s. 21.

Czerwiński Andrzej, *Celowość i prostota we współczesnej architekturze jugosłowiańskiej*, „Stolica" 1959, nr 30, s. 18–19.

Fenaux G., *Notatki z Polski*, „Kultura" 1955, nr 10, s. 114.

Hiller Z., *Transport w służbie Festiwalu*, „Motoryzacja" 1955, nr 10, s. 293.

Jurkszus-Tomaszewska Jadwiga, *Nowy kraj – nieznany kraj*, „Kultura" 1961, nr 5, s. 72

Kobzdej Aleksander, *Refleksje pofestiwalowe*, „Projekt" 1956, nr 1, s. 76.

Krasucki W., *Cioty*, „Sztandar Młodych", 20–21 sierpnia 1955, s. 2.

Onoszko Hanna, *Dekoracje festiwalowe*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 3–4, s. 68–79.

Wierzbicki Jerzy, *Autokarem przez Austrię, Szwajcarię, Francję i Włochy północne*, „Architektura" 1957, nr 1, s. 2–3 i 38–40.

„Express Wieczorny", 13 lipca 1955, s. 5.

„Express Wieczorny", 26 lipca 1955, s. 1.

„Express Wieczorny", 27 lipca 1955, s. 1.

„Express Wieczorny", 28 lipca 1955, s. 5

„Express Wieczorny", 30–31 lipca 1955, s. 7.

„Express Wieczorny", 23 marca 1956, s. 3.

„Express Wieczorny", 5 kwietnia 1956, s. 1.

„Express Wieczorny", 23 kwietnia 1956, s. 5.

„Express Wieczorny", 5 lipca 1956, s. 5.

„Express Wieczorny", 25 sierpnia 1956, s. 5.

„Szpilki", 17 lipca 1955, s. 8.

„Sztandar Młodych", 16 sierpnia 1955, s. 1.

„Świat", 14 sierpnia 1955, s. 4.

Katalogi wystaw

Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi". Malarstwo, rzeźba, grafika, katalog wystawy, Arsenał, Warszawa 1955.

Archiwa

Archiwum Wojciecha Fangora (Fangor Foundation), Archiwa Artystek i Artystów, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa.

Archiwum Akt Nowych, Warszawa.

Opracowania

Wydawnictwa zwarte

Bernatowicz Piotr, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków 2006.

Brzostek Błażej, *Za progiem. Codzienność w przestrzeni publicznej Warszawy lat 1955–1970*, Warszawa 2007.
Juszkiewicz Piotr, *Cień modernizmu*, Poznań 2013.
Komunizm. Ideologia, system, ludzie, red. Tomasz Szarota, Warszawa 2001.
Kiełczewska Anna, Porajska-Hałka Maria, *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia*, Warszawa 2012.
Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988.
Krzywicki Andrzej, *Poststalinowski karnawał radości. V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń*, Warszawa 1955, Warszawa 2009.
Majewski Jerzy S., Urzykowski Tomasz, *Spacerownik. Pałac Kultury i Nauki*, Warszawa 2015.
Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
Wierzbicki Marek, *Związek Młodzieży Polskiej i jego członkowie. Studium z dziejów funkcjonowania stalinowskiej organizacji młodzieżowej*, Warszawa 2006.
Włodarczyk Wojciech, *Sztuka polska 1918–2000*, Warszawa 2000.

Artykuły w czasopismach naukowych
Sadowska Joanna, *Oficjalne kontakty międzynarodowe młodzieży w PRL-u*, „Studia Podlaskie" 2012, t. XX, s. 225–244.

Katalogi wystaw
Szeligowska-Farquhar Joanna, Zieliński Jacek Antoni, *„Arsenał" 1955. Przełom, epizod, kontynuacja*, katalog wystawy, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2010.

Materiały seminaryjne
Sztuka „zaangażowana" – mity i szanse, Gorzów Wielkopolski–Gościkowo/Paradyż 16–18 września 2003.

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest przyjrzenie się zjawisku V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów odbywającego się w Warszawie w 1955 roku, rozumianego jako kulturowy fenomen oraz wydarzenie zakreślające cezurę czasową w dyskursie polskiej historii sztuki po 1945 roku. Zasadniczą część tekstu stanowi analiza historyczno-artystyczna formy i treści dekoracji festiwalowych, które pojawiły się w przestrzeni miejskiej Warszawy podczas międzynarodowej imprezy. Tezę badawczą artykułu stanowi założenie, że kombinacja socjalistycznej treści i awangardowej formy dekoracji wyznaczyła alternatywną drogę sztuce godzącej ideologiczne wymogi doktryny z estetyką modernistyczno-awangardową. Nadanie dekoracjom dwuznacznego statusu rozciągniętego pomiędzy realizmem a awangardą pozwoliło na odtworzenie dyskusji o roli sztuki funkcjonującej w ramach systemu i przeciw niemu. W artykule zostaje rozpatrzona przełomowa rola Festiwalu, traktowanego jako pierwszy moment po drugiej wojnie światowej, w którym na tak szeroką skalę w przestrzeni publicznej dopuszczono formy nowoczesne, które posiłkują się tradycją modernizmu. Festiwal, jako przewrót artystyczno-kulturowy, spowodował dalekosiężne zmiany – wpłynął na kształt polskiej sztuki po 1955 roku oraz sposób nadawania miastu i pojawiającym się w nim elementom wizualnym estetyki.

Słowa klucze: przestrzeń miejska, modernizm, festiwal, socjalizm, Warszawa

SUMMARY

The aim of the article is an attempt at analysing the 5th World Festival of Youth and Students held in Warsaw in 1955, regarded as a cultural phenomenon and an event marking a time caesura in the discourse of Polish art history after 1945. The key aspect is an art-historical analysis of the form and content of the festival decorations that appeared in the urban space of Warsaw during this international event. The thesis of the article is the assumption that the combination of socialist content and avant-garde form of the decorations set an alternative path for the art that reconciled the ideological requirements of doctrine with modernist and avant-garde aesthetics. An ambiguous status of decorations – between realism and avant-garde – helped to start a discussion about the role of art functioning within and against the socialist system. The article considers the ground-breaking role of the Festival, regarded as the first moment after World War II in which modern forms (reaching to the tradition of modernism) were allowed in public space on such a large scale. The Festival caused far-reaching changes – as an artistic-cultural revolution, it influenced the shape of Polish art after 1955 and the way of shaping the aesthetic of Warsaw's urban space and the visual elements appearing in it.

Keywords: urban space, modernism, festival, socialism, Warsaw