

Kultury powojenne. Sztuka i komunizm w Krakowie i Lipsku

Rankiem 19 stycznia 1945 r. sowiecki łażak wjechał na krakowski Rynek Główny. Na przedmieściach miasta nadal toczyły się walki uliczne; I Front Ukraiński Armii Czerwonej właśnie przebił się z północnego zachodu, podczas gdy Heeresgruppe A Wehrmachtu wycofywała się na południe. Po sześćdziesięciu pięciu miesiącach nazistowska okupacja Krakowa dobiegła końca. Mieszkańcy zaczęli powoli napływać na rynek i ostrożnie zbliżać się do nadjeżdżającego pojazdu. Ku ich zdziwieniu pasażer nie był żołnierzem, ale cywilem – niskim starszym mężczyzną z wydatnym wąsem. Przez tłum przeszedł nagły błysk rozpoznania: „Wrócił stary!”, „Wrócił Doktor!”¹. Dr Bolesław Drobner był krakowianinem z urodzenia i wieloletnim liderem PPS. W okresie międzywojennym działał w lokalnych organizacjach kultury i kiedy wrócił do Krakowa w 1945 r., postanowił wcielić ich wizję w życie. Przez następne dwie dekady pełnił funkcję członka Komisji Kultury Rady Narodowej Miasta Krakowa (od 1957 r. Miejskiej Rady Narodowej). Bardziej niż ktokolwiek inny przyczynił się do odbudowania i rozwinięcia krakowskiej sceny artystycznej.

Sześć miesięcy później i trzysta mil dalej na zachód nauczyciel muzyki Rudolf Hartig objął nowe stanowisko w pooranym kulami miejskim ratuszu w Lipsku. Hartig był o dekadę młodszy od Drobnera, ale również spędził całe swoje dorosłe życie w polityce. Pracował w Radzie Miasta Lipska jako przedstawiciel Komunistycznej Partii Niemiec przed aresztowaniem przez nazistów w 1933 r. Dwanaście lat później, po wkroczeniu Armii Czerwonej do Lipska, Hartig został mianowany szefem Wydziału Kultury w drugim największym mieście wschodnich Niemiec. Jego doświadczenia przekonały go, że elitarna, nacjonalistyczna sztuka przygotowała w Niemczech grunt pod polityczny sukces nazistów. Aby wykorzenić ją z ziemi niemieckiej, Hartig był zdeterminowany, aby rozwinąć nowy rodzaj kultury, takiej, o jakiej zawsze marzył – humanistycznej, egalitarnej i całkowicie antyfaszystowskiej.

Drobner i Hartig stali się lokalnymi graczami w ponadnarodowym projekcie rekonstrukcji kulturowej. W tym artykule znajduje się porównanie tego, jak kształtował się ten projekt z perspektywy dwóch wielkich miast Europy Wschodniej – Krakowa i Lipska – w pierwszej połowie dekady po II wojnie światowej. Ani Drobner, ani Hartig nie otrzymywali szczegółowych instrukcji działania, nie czerpali też z modeli zagranicznych. Raczej obydwaj polegali na lokalnych zwyczajach i konwencjach, wskrzeszając instytucje administracyjne, które znali z okresu przedwojennego. Ta rekonstrukcja była

¹ Ten epizod wspomina przyjaciel Drobnera, zob. S. Dobrowolski, *Bolesław Drobner jakiego znałem* [w:] M. Śliwa, *Bolesław Drobner. Szkic o działalności politycznej*, Kraków 1984, s. 1.

jednak w przemyślany sposób selektywna; przywracając pewne struktury i praktyki, Drobner i Hartig gruntownie przekształcili krajobraz kulturowy w obydwu miastach. Ponieważ żadna z ich inicjatyw nie wydawała się szczególnie nowa współczesnym im ludziom, żadna nie napotkała większego oporu, zarówno ze strony artystów, jak i polityków. Ostatecznie jednak swoją działalnością uniemożliwili inne formy rekonstrukcji, znacznie poszerzając kontrolę państwa nad sztuką. Metody, które miały rzekomo zachować *status quo*, w rzeczywistości mocno przekształcały życie kulturalne Krakowa i Lipska.

W poważnym esej, opublikowanym na początku upadku komunizmu, Jan Gross postawił tezę, że rewolucja w Europie Wschodniej rozpoczęła się przed 1945 r. na dogasających zgliszczach II wojny światowej². Jego argument był ripostą na standardowe pojmowanie historii Europy Wschodniej, w którym początki komunizmu wiąże się z rozszerzeniem wpływów sowieckich lub sowietyzacją³. Zamiast opisywać zmiany dokonane przez obce wojska, Gross skupił się na warunkach w kraju, które sprawiły, że takie zmiany stały się możliwe. Argumentował, że niepokoje społeczne, destabilizacja polityczna i upadek ekonomiczny wspólnie przyczyniły się do sukcesu komunizmu; elementy wewnętrzne i zewnętrzne współgrały ze sobą. Czynniki opisane przez Grossa są wyraźnymi oznakami chaosu społecznego. Z tej perspektywy państwo komunistyczne skorzystało na II wojnie światowej, ponieważ było zasadniczo „państwem zepsucia”, którego celem było zniszczenie wszystkich autonomicznych instytucji. Prezentowany esej rozwija koncepcję Grossa „wojny jako rewolucji”, zwracając uwagę na instytucjonalne podstawy rządów komunistycznych. Spogląda ponad wojennymi zniszczeniami na powojenną odbudowę, ukazując, w jaki sposób proces odtwarzania struktur administracyjnych na poziomie lokalnym, będący następstwem wojny, umożliwił komunistom przejście władzy. Niniejszy artykuł stawia tezę, że w powojennej Europie Wschodniej odbudowa była rewolucją.

Najnowsze badania naukowe nad tematem kultury powojennej oscylują wokół jednego z dwóch podejść: z góry na dół lub z dołu na górę. Pierwsze podejście skupiło się na centralnych organach rządowych, wskazując na to, że wiele z nich uformowano w ZSRR i wprowadzono w całej Europie Wschodniej krótko po wojnie⁴. Drugie podkreślało oddolną aktywność kulturalną, dowodząc, że różnorodność krótkiego okresu powojennego została ostatecznie zmiażdżona przez zwięższającą swoje wpły-

² J.T. Gross, *Social Consequences of War. Preliminaries to the Study of Imposition of Communist Regimes in East Central Europe*, „East European Politics and Societies” 1989, nr 2, s. 198–214.

³ Do klasycznych wczesnych opracowań dotyczących sowietyzacji zaliczamy: H. Seton-Watson, *The East European Revolution*, London 1950; Z. Brzeziński, *The Soviet Bloc, Unity and Conflict*, New York 1961; R.V. Burks, *The Dynamics of Communism in Eastern Europe*, Princeton 1961.

⁴ Na temat rozwoju sowieckiej administracji kulturalnej w Europie Wschodniej zob. N. Naimark, *The Russians in Germany. A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945–1949*, Cambridge 1995; J. Foitzik, *Sowjetische Militäradministration in Deutschland. Struktur und Funktion, 1945–1949*, Berlin 1999; T. Wołokitina, G. Muraszko, A. Noskova, T. Pokiwailowa, *Moskwa i wostocznaja Jewropa. Stanowlenije političeskich režimow sowietskogo tipa (1949–1953). Oczerki istorii*, Moskwa 2002. Słowo „wprowadzony” („established”) pochodzi od tytułu książki, zob. N. Naimark, L. Gibianskii, *The Establishment of Communist Regimes in Eastern Europe, 1944–1949*, Boulder 1997.

wy biurokrację w stylu sowieckim⁵. Mimo że obydwa obozy różnią się od siebie w zakresie chronologii, przedstawiają bardzo podobny obrazek: w obydwu wypadkach importowane struktury państwowe są postrzegane jako motory rewolucji kulturowej, które uniemożliwiły lub powstrzymały rekonstrukcję struktur lokalnych. Jednocześnie oba przywiązują niewiele wagi do lokalnych struktur państwowych, takich jak te tworzone od podstaw przez Drobnera i Hartiga. Te instytucje nie zostały ani wprowadzone, ani zmiażdżone przez rewolucję kulturową; raczej stały się istotnym mechanizmem rewolucji. Sukces reżimów komunistycznych polegał nie na niszczeniu tradycji lokalnych, ale na ich przefiltrowaniu. Przeprowadzając częściową rekonstrukcję porządku przedwojennego, tacy ludzie jak Drobner i Hartig utrzymali pozory ciągłości, jednocześnie wprowadzając radykalną zmianę. Ich doświadczenie i wiedza sprawiły, że stali się nieocenionymi agentami sowietyzacji i głównymi architektami powojennego świata.

W całej Europie Wschodniej urzędnicy najniższego szczebla wybierali te tradycje, które sprzyjały władzy komunistycznej, jednocześnie ignorując te, które się jej sprzeciwiały. W niektórych wypadkach postępowali zgodnie ze specjalnymi instrukcjami liderów partii lub doradców sowieckich. W większości wypadków polegali jednak na własnej intuicji, czyniąc to, co uważali za możliwe i konieczne w chaosie powojennej odbudowy. Choć proces ten był w zazwyczaj nieskoordynowany, rozwinął się w większości miast Europy Wschodniej, faktycznie upodabniając je do siebie. Aby zbadać, jak wyglądało to w praktyce, skupiłem się na dwóch przypadkach: Krakowa w Polsce i Lipska w sowieckiej strefie okupacyjnej Niemiec. Kraków i Lipsk przez długi czas były uważane za centra kulturalne, ale ich sceny artystyczne bardzo różniły się od siebie w przededniu wybuchu wojny w 1939 r., a nawet w przededniu pokoju w 1945 r. Jednakże w ciągu kolejnych pięciu lat oba miasta doświadczyły selektywnej rekonstrukcji, która zniósła większość poważniejszych różnic i zaakcentowała wspólne tradycje. Porządek kulturowy powstał z różnych historycznych spuścizn, łącząc Kraków i Lipsk, i prawdopodobnie również całą Europę Wschodnią. Wielu badaczy dowodziło, że ta stopniowa konwergencja kulturowa Europy Wschodniej miała swoje korzenie w importowanych z ZSRR instytucjach, które wyrównywały różnice narodowe albo przynajmniej miały taki cel⁶. Ten esej, dla odmiany, zwraca uwagę na proces przefiltrowywania kultur lokalnych, który skonsolidował kultury Europy Wschodniej, jednak ich nie homogenizował. Została postawiona teza, że różnorodność narodowa nie tylko przetrwała w bloku sowieckim, lecz także pomogła go zjednoczyć.

⁵ W wypadku Niemiec przykładowe opracowania zob.: C. Ross, *Constructing Socialism at the Grass-Roots. The Transformation of East Germany, 1945–1965*, London 2000; G. Pritchard, *The Making of the GDR, 1945–53. From Antifascism to Stalinism*, Manchester 2000. W wypadku Polski zob.: P. Kenney, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1990*, Warszawa 2015; L. Koloski, *Painting Kraków Red. Politics and Culture in Postwar Poland, 1945–1950*, Stanford University 1998. Słowo „zmiażdżona” pochodzi z publikacji: A. Applebaum, *Iron Curtain. The Crushing of Eastern Europe, 1944–1956*, New York 2012.

⁶ Przykłady porównawczych badań rewolucji kulturalnej w Polsce i Niemczech Wschodnich: J. Conelly, *Zniewolony Uniwersytet. Sowietyzacja szkolnictwa wyższego w Niemczech Wschodnich, Czechach i Polsce 1945–1956*, tłum. W. Rodkiewicz, Warszawa 2014; J. Behrends, *Die erfundene Freundschaft. Propaganda für die Sowjetunion in Polen und in der DDR*, Köln 2006.

Apostołowie lepszej ludzkości

Bolesław Drobner i Rudolf Hartig, obejmując swoje stanowiska w 1945 r., mieli duże doświadczenie w polityce socjalistycznej. Drobner urodził się w 1883 r. w zasymilowanej rodzinie żydowskiej i wstąpił do Polskiej Partii Socjaldemokratycznej Galicji i Śląska Cieszyńskiego w wieku lat czternastu⁷. Był studentem uniwersytetów we Lwowie i w Berlinie, ale z obydwu został wydalony za działalność o charakterze rewolucyjnym. Po obronie doktoratu z chemii w Zurychu wrócił do Krakowa, zaczął pracować w rodzinnej firmie zajmującej się zaopatrzeniem w materiały medyczne i został działaczem socjalistycznym. Jednak po odzyskaniu przez Polskę niepodległości Drobner rozczarował się prorządową postawą socjalistów i założył własny odłam ruchu (Partię Niezależnych Socjalistów), głoszący bardziej radykalny program. Chociaż żywot nowej partii nie był długi, Drobner stał się wrogiem władz polskich, które aresztowały go ponad dwadzieścia razy, w 1938 r. skazując na trzy lata pozbawienia wolności. Po wybuchu wojny zbiegł do Lwowa, ale szybko został aresztowany przez policję sowiecką. Znalazł się w małej wiosce pod Nowosybirskiem, oddzielony od rodziny i tęskniący za ojczyzną. „Niech nas nostalgia żre, byle bodźcem była, / Niech nas tęsknota twórczym tchnieniem pali” – napisał w swoim wierszu zatytułowanym *Kraków – miasto mojej matki*. Dalej w utworze akcentował: „Warto żyć. Przecież Polska nie zginęła, / Żyć trzeba..., by jak Feniks powstała i szczęśliwa żyła...”⁸.

Po podpisaniu układu polsko-radzieckiego w lipcu 1941 r. Drobner mógł pojechać do Moskwy, gdzie został członkiem założycielem Związku Patriotów Polskich – organizacji założonej przez Stalina jako narzędzie przejęcia władzy w powojennej Polsce. Drobner został mianowany kierownikiem Resortu Pracy, Opieki Społecznej i Zdrowia w Polskim Komitecie Wyzwolenia Narodowego, pełniącym funkcję pierwszego rządu tymczasowego. Pomagał również w odtworzeniu Polskiej Partii Socjalistycznej (PPS), działając jako pierwszy przewodniczący jej Tymczasowej Rady Naczelnej. Gdy jednak wzmacniał się nowy system polityczny, Drobner stracił zarówno tekę szefa resortu, jak i funkcję kierowniczą w PPS. Liczący 61 lat Drobner był starszy od większości liderów reżimu powojennego i powszechnie uważany za outsidera. Innym problemem była jego trudna osobowość, którą jeden z biografów opisał jako „egocentryczną, upartą i skłonną do megalomanii”⁹. Zmarginalizowany na arenie polityki krajowej, poświęcił się sprawom lokalnym. Był założycielem i liderem struktur krakowskich PPS, działał w Radzie Narodowej Miasta Krakowa, gdzie był członkiem komisji kultury i finansowo-budżetowej. Samozwańcemu „dziecku teatru” to stanowisko dało możliwość ukształtowania na nowo życia kulturalnego¹⁰. Podczas swojego wygnania na Syberii Drobner napisał:

⁷ Ten szkic biograficzny został zaczerpnięty z publikacji: M. Śliwa, *Bolesław Drobner...* oraz M. Chałubiński, *Bolesław Drobner. Wybór prac i artykułów*, Warszawa 1980. Zob. też podsumowanie życiowych dokonań ze strony Drobnera: B. Drobner, *Bezustanna walka*, Warszawa 1962–1967; idem, *Wspominki...*, Kraków 1965.

⁸ B. Drobner, *Kraków – miasto mojej matki* [1941/1945] [w:] M. Chałubiński, *Bolesław Drobner...*, s. 310.

⁹ M. Śliwa, *Bolesław Drobner...*, s. 296.

¹⁰ B. Drobner, *Wspominki...*, s. 81.

„Czego i rozum nie złamie – złamiemy.
Siły policzym na nasze zamiary.
U wrót nowego życia tak silni staniemy,
Że jednym tchem zburzymy świat stary...”¹¹.

Rudolf Hartig urodził się dekadę później niż Drobner, w 1893 r. w małej miejscowości pod Frankfurtem¹². Był synem pomocnika młynarza, uczył się na nauczyciela szkolnego ze specjalnością muzyka. Fascynowała go również poezja ekspresjonistów, a pierwsze wiersze stworzył jeszcze w czasach szkolnych: „proszę, płoń we mnie... wypełnia mnie ogień... otwórz się na swych ludzkich braci” – napisał w jednym z utworów w przededniu I wojny światowej w wieku 19 lat¹³. Po odbyciu służby w armii niemieckiej Hartig przyłączył się do Niezależnej Socjaldemokratycznej Partii Niemiec – ugrupowania Karla Liebknechta i Róży Luksemburg – i uczestniczył w powołaniu Bawarskiej Republiki Sowieckiej w 1919 r. Po upadku republiki Hartig spędził dwa lata w więzieniu, gdzie został członkiem Komunistycznej Partii Niemiec (KPD). Ta przemiana zdobyła mu szacunek francuskiego pisarza Henri Barbusse’a, który nazwał go „apostolem lepszej ludzkości”, jednak uniemożliwiła mu również znalezienie pracy w rodzimej Frankonii¹⁴. Po wyjściu z więzienia w 1921 r. udał się do Lipska, aby tam pracować dla KPD, służąc jako radny miejski i dyrektor Lipskiego Stowarzyszenia Kultury Robotniczej. „Rewolucjonista nigdy nie odpoczywa, nigdy nie może odpocząć, bo żywa siła ewolucji nowego porządku stale go napędza – napisał Hartig w eseju z 1925 r. – czy nie czułby się winny, czy jego sumienie nie byłoby obciążone, gdyby był zbyt pasywny, zbyt pozbawiony pasji, obojętny?”¹⁵.

Gdy władzę w 1933 r. przejęli naziści, Hartig został aresztowany i wysłany do obozu koncentracyjnego, ostatecznie jednak go zwolniono. Wojnę spędził w Lipsku, gdzie pracował w antykwariacie i planował przyszłość z Narodowym Komitetem „Wolne Niemcy”, antyfaszystowską grupą oporu. W maju 1945 r. Hartig był współautorem odezwy Komitetu do „wszystkich duchowo aktywnych ludzi”, aby stworzyli „front przeciwko bezdusznosci i bezkształtności, przeciwko przemocy i uciskowi, dla wolności i kreatywnych osiągnięć”¹⁶. Działal również w radzie okręgowej odradzającej się KPD jako dyrektor ds. kulturalnych i został mianowany szefem nowego Wydziału Kultury w Lipsku, gdy Sowietci weszli do miasta w lipcu. Po raz pierwszy w życiu Hartig został zaufanym działaczem politycznym i miał możliwość wpływu na kulturę na poziomie lokalnym. Jednak pierwsze oświadczenie programowe, wydane w sierpniu 1945 r., nawiązywało do jego korzeni jako poety ekspresjonistycznego:

¹¹ B. Drobner, *Kraków...*, s. 310.

¹² Opis życia Hartiga na podstawie publikacji: W. Kirsten, *Apostel einer besseren Menschlichkeit. Der Expressionist Rudolf Hartig (1893–1962)*, Eggingen 2007; T. Höpel, „Die Kunst dem Volke”. *Städtische Kulturpolitik in Leipzig und Lyon 1945–1989*, Leipzig 2011.

¹³ Cyt. za: W. Kirsten, *Apostel...*, s. 11.

¹⁴ *Ibidem*, s. 13.

¹⁵ R. Hartig, *Der Revolutionär und der subalterne Rebell* [w:] W. Kirsten, *Apostel...*, s. 33.

¹⁶ Sächsisches Staatsarchiv Leipzig (dalej: SStAL), Bezirkstag/Rat des Bezirkes Leipzig, 30538, Das Kulturellen Leben Leipzigs: eine Dokumentation, b.d., k. 4.

„Chcemy, **aby ludzie byli sobie jak bracia**, rozumieli, co inni czują i czego chcą... Chcemy, aby ludzie byli tacy, jakim on kiedyś był w głębi swojego serca, jakim kiedyś był w dzieciństwie i jakim kiedyś będzie w starości – człowiekiem taktownym, dobrego serca, kochającym, troskliwym i rozumiejącym”¹⁷.

Opowieść o dwóch miastach

Podczas gdy Drobner i Hartig mieli osobiście wiele wspólnego, miasta, którymi rządili, dużo bardziej się od siebie różniły, szczególnie pod koniec wojny. Kraków przetrwał wojnę prawie nietknięty po tym, jak władze nazistowskie odstąpiły od planu wysadzenia w powietrze jego średniowiecznego centrum¹⁸. Jako odwieczne miejsce rezydowania królów polskich i siedziba katolickiej archidiecezji miasto cieszyło się niezachwianą reputacją konserwatywnego. Na początku II wojny światowej liczyło trochę ponad ćwierć miliona mieszkańców. Silna była klasa średnia, ale relatywnie niewielu pracowników fabryk. Chociaż Kraków został zajęty przez wojska nazistowskie we wrześniu 1939 r., wiele organizacji społecznych, politycznych i kulturalnych nadal działało podczas wojny w podziemiu i wznowiło jawną aktywność po kapitulacji nazistów. Był jednak jeden znaczący wyjątek: z 80 tys. Żydów, którzy mieszkali w mieście w 1939 r., tylko 6 tys. przetrwało wojnę, a liczni uciekli po pogromie w sierpniu 1945 r.¹⁹ Ich nieobecność sprawiła, że społeczeństwo polskie stało się bardziej jednorodne pod względem etnicznym niż kiedykolwiek przedtem.

Po powołaniu PKWN władza terenowa była sprawowana za pośrednictwem sieci lokalnych rad narodowych różnych szczebli. Rada Narodowa Miasta Krakowa podlegała władzy centralnej w Warszawie, jednocześnie jednak powołała własne ciało administracyjne – Zarząd Miejski Miasta Krakowa. Porozumienie to dawało urzędnikom miejskim znaczną swobodę działania w zakresie spraw lokalnych. Powojenny Kraków nieustannie wrzał od nowych koncepcji, inicjatyw społecznych oraz innowacji artystycznych. W 1945 r. w mieście działało już dziesięć teatrów dramatycznych²⁰.

O ile Kraków był wyzwolonym miastem, o tyle Lipsk był terytorium okupowanym. Miasto rozwinęło się jako silny ośrodek handlowy, zanim stało się ośrodkiem przemysłowym pod koniec XIX w. Z prawie 750 tys. mieszkańców w 1930 r. należało do największych miast niemieckich; stanowiło też centrum krajowego ruchu komunistycznego. Jednak piętnaście lat później wielkie obszary Lipska legły w gruzach. Naloty dywanowe aliantów zniszczyły centrum miasta w 40 proc., pozostawiając jedną czwartą mieszkańców bez dachu nad głową, a resztę w strachu o swój los²¹. Naczelnicy funkcjonariusze nazistowscy popełnili samobójstwo po wkroczeniu do miasta wojsk

¹⁷ Stadtarchiv Leipzig (dalej: StAL), Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 7972, Kultur im Aufbau, 20 VIII 1945 r., k. 1. Podkreślenie w oryginale.

¹⁸ A. Chwalba, *Dzieje Krakowa 5. Kraków w latach 1939–1945*, Kraków 2002, s. 439.

¹⁹ Zob. A. Cichopek, *Pogrom Żydów w Krakowie. 11 sierpnia 1945 r.*, Kraków 2000.

²⁰ Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANK), Urząd Wojewódzki Krakowski, 3846, Wykaz teatrów na terenie miasta Krakowa, 1 XI 1945 r., k. 75.

²¹ Zob. B. Horn-Kolditz, *Die Nacht, als der Feuertod vom Himmel stürzte. Leipzig, 4. Dezember 1943*, Gutenberg-Gleichen 2003.

amerykańskich w kwietniu 1945 r.; sześć tygodni później, gdy Amerykanie ustąpili wojskom sowieckim, konwoje Niemców towarzyszyły armii wycofującej się na zachód²². Ci, którzy zostali, doświadczyli gwałtów i grabieży ze strony Armii Czerwonej, która ponadto zarekwirowała większość infrastruktury miejskiej, począwszy od fabryk przemysłowych, skończywszy na kolekcjach muzealnych starych mistrzów. Zgodnie z warunkami porozumienia aliantów, Lipsk był administrowany przez Sowiecki Zarząd Wojskowy w Niemczech, który wyznaczył dla miasta dowódcę czerwonoarmistę. Sowieci, legalizując cztery partie polityczne i przywracając Radę Miasta, pozostawili sobie prawo weta względem jej decyzji, aby utrzymać silny wpływ na życie publiczne. Doświadczenie porażki pozostawiło populację miasta „zobojeźniałą” i „letargiczną”, według słów zaczerpniętych z oficjalnych raportów²³. Jeden z mieszkańców wspominał: „byliśmy ludźmi zdesperowanymi, wycieńczonymi, zbombardowanymi, zamkniętymi na wieczność w piwnicach”²⁴.

Jednak mimo tych różnic Kraków i Lipsk miały trzy istotne cechy wspólne. Po pierwsze, oba musiały przezwyciężyć chaos pozostawiony przez sześć lat konfliktu. Władze robiły, co mogły, aby przywrócić transport, usługi komunalne i zaopatrzenie w żywność, ale był to powolny proces: w Lipsku regularne przerwy w dostawie energii trwały do 1953 r., natomiast kartki żywnościowe przetrwały trzynaście lat, aż do 1958 r.²⁵ Sytuację pogarszał jeszcze ciągły napływ uchodźców, spowodowany czyszkami etnicznymi i zmianą granic politycznych. Latem 1945 r. około 170 tys. kobiet i mężczyzn przewinęło się przez główny dworzec kolejowy w Krakowie – prawie tyle samo mieszkało w mieście przed wojną²⁶. Władze miasta starały się zapanować nad tym bałaganem i były w tej kwestii zdane na własne siły. W wielu sprawach urzędnicy lokalni nie otrzymali żadnych instrukcji, w innych natomiast uzyskali wiele sprzecznych wytycznych. W rezultacie zarówno Kraków, jak i Lipsk funkcjonowały jak małe lenna, zarządzając sobą najlepiej jak mogły przez pierwsze miesiące, a nawet lata po wojnie.

Po drugie, oba miasta musiały skonfrontować się ze spuścizną rządów nazistowskich oraz koniecznością denazyfikacji. Jako stolica Generalnego Gubernatorstwa Kraków przez prawie sześć lat był pod władzą niemiecką i doświadczył częściowo podobnej polityki jak Lipsk, przede wszystkim prześladowań i deportacji obywateli pochodzenia żydowskiego. Został także zintegrowany z niemiecką sferą kultury: wystawiano operetki i komedie filmowe, które dominowały wówczas w repertuarach w Lipsku. Podobne tło zrodziło potrzebę wdrożenia zbliżonych rozwiązań, zmierzających do zniszczenia wszystkich pozostałości nazizmu. W 1945 r. w obu miastach wymieniono większość urzędników administracji, zreorganizowano struktury władzy i przesłuchano potencjal-

²² F. May, *Die bösen und die guten Dinge. Ein Leben erzählt*, Berlin 1978, s. 264.

²³ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 7969, Denkschrift zur Kulturarbeit in Leipzig, 2 X 1945 r., k. 79; StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), Kultur im Aufbau, 20 VIII 1945 r., k. 6.

²⁴ T. Ahbe, M. Hoffmann, *Hungern, Hamstern, Heiligabend. Leipziger erinnern sich an die Nachkriegszeit*, Leipzig 1996, s. 19.

²⁵ B. Horn-Kolditz, *Weiß du noch? Von Messeonkels, Muckefuck und 'Goldenen' Broilern. Geschichten und Episoden*, Kassel 2006, s. 39.

²⁶ A. Chwalba, *Dzieje Krakowa 6. Kraków w latach 1945–1989*, Kraków 2004, s. 10.

nych kolaborantów. Naturalnie denazyfikacja była dużo bardziej stanowcza w Lipsku niż w Krakowie, ale oba miasta łączył dominujący strach przed ideowym skażeniem. Aby przezwyciężyć spuściznę faszystowską, powojenni urzędnicy byli zmuszeni prześwietlić wszystkie instytucje: od scen teatralnych do świetlic przyzakładowych.

Wreszcie oba miasta miały też wspólną i znaczną tradycję polityki lewicowej. Ta tradycja była szczególnie silna w Lipsku, wczesnym bastionie socjalistycznym i miejscu narodzin ikony komunizmu niemieckiego – Karla Liebknechta. We wszystkich wyborach parlamentarnych, przeprowadzanych w epoce Republiki Weimarskiej, socjaliści otrzymywali co najmniej 30 proc. głosów w mieście, podczas gdy komuniści kolejne 15–20 proc.²⁷ Obie partie miały nawet silniejszą obsadę w Radzie Miejskiej, w której zachowały absolutną większość w latach 1919–1921 i ponownie w latach 1926–1929²⁸. W Krakowie PPS otrzymywała ponad jedną czwartą głosów przez całe lata dwudzieste, co przeczyło reputacji konserwatywnego miasta²⁹. Nawet po przyjęciu polityki bojkotu wyborczego socjaliści pozostali aktywni na poziomie lokalnym: w ostatnich wyborach do Rady Miejskiej, przeprowadzonych w przededniu wojny, otrzymali więcej miejsc niż jakakolwiek inna partia³⁰. Dzięki sukcesom lewicy zarówno Kraków, jak i Lipsk rozwinęły rozbudowaną infrastrukturę prac publicznych i służby społecznej. Wykształciły również liczne kadry socjalistyczne, które miały doświadczenie w zarządzaniu na szczeblu lokalnym i potwierdzone zaangażowanie w sprawy robotników.

Te podobieństwa między Krakowem a Lipskiem postawiły zbliżone wyzwania przed Bolesławem Drobnerem i Rudolfem Hartigiem. Obaj musieli przywrócić porządek w życiu kulturalnym, usunąć z niego pozostałości po nazistach i udostępnić tę sferę klasie pracującej. Musieli również działać w podobnych środowiskach: pracując dla odbudowy kultury, obaj urzędnicy stawiali czoła powojennym brakom, piętnu fašyzmu oraz spuściznie socjalistycznej. Te warunki kształtowały kierunki odbudowy w obydwu miastach. Umożliwiły Drobnerowi i Hartigowi zwiększenie roli zarządczej miasta w kwestiach kulturalnych, jednocześnie zaś marginalizację własności prywatnej i patronatu organizacji charytatywnych. Żaden z zarządców nie musiał wymyślać lub wdrażać nowych mechanizmów zarządzania sztuką. Zamiast tego poprawiali porządek przedwojenny, preferując jedne tradycje ponad innymi oraz umacniając przy tym władzę komunistyczną.

Organizacja i planowanie

Pierwszym celem władz lokalnych było uzyskanie kontroli nad szerokim zakresem wydarzeń kulturalnych w każdym mieście. Wydział Kultury Hartiga opisywał sam siebie jako „ciało organizujące i planujące dla całej lipskiej sceny kultury”³¹. Drobner z kolei

²⁷ *Statistisches Jahrbuch der Reichsmessestadt Leipzig*, t. 8: 1929/37.

²⁸ T. Höpel, *Von der Kunst- zur Kulturpolitik. Städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918–1939*, Stuttgart 2007, s. 64.

²⁹ *Dzieje Krakowa 4. Kraków w latach 1918–1939*, red. J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, Kraków 1992, s. 89.

³⁰ *Dzieje Krakowa 4...*, s. 144. Zob. L. Koloski, „*Painting Kraków Red*...”, s. 30.

³¹ SStAL, Bezirkstag/Rat des Bezirkes Leipzig, 30538, *Das Kulturellen Leben Leipzigs: eine Dokumentation*, b.d., k. 11.

zalecał: „trzeba, aby miasto wiedziało o wszystkich poczynaniach i tymi poczynaniami kierowało”³². Jednak postawieni w obliczu braku zasobów ludzkich, obaj urzędnicy byli zmuszeni polegać na instytucjonalnych precedensach. Krakowski Wydział Oświaty, Kultury, Sztuki i Propagandy, utworzony w lutym 1945 r., przejął nazwę i zakres odpowiedzialności po wcześniejszym organie z czasów II Rzeczypospolitej. Wydział zarządzał największym teatrem krakowskim od 1914 r., kontrolując repertuar i uczestnicząc w wydatkach, a w 1945 r. władze miasta po prostu odnowiły stary układ. Komisja Kultury Drobnera uzyskała głos w doborze repertuaru w zamian za udział w wydatkach³³. Władze lipskie z okresu międzywojnia nie posiadały spójnej administracji kulturalnej, mimo to również powołały kilka biur zajmujących się zarządzaniem sztuką, w tym biuro ds. teatrów, które utworzyło w mieście trzy sceny³⁴. Dwie z nich pozostawały pod kontrolą miasta po II wojnie światowej i podlegały Wydziałowi Kultury Hartiga. Dla lokalnych urzędników finansowanie i kontrola sztuki nie były niczym nowym. Zarówno Drobner, jak i Hartig mogli polegać na wieloletniej tradycji nadzoru władz miasta nad kluczowymi instytucjami kultury, tj. teatrami i muzeami.

Jednak przez większość czasu w okresie międzywojennym nadzór miejski był mocno ograniczony. Z jednej strony urzędnicy byli sparaliżowani brakiem środków i koordynacji, z drugiej zaś mieli niewielki wpływ na instytucje prywatne, które nie otrzymywały pomocy publicznej. Sytuacja zaczęła się zmieniać w reżimie nazistowskim, który umacniał i konsolidował władze lokalne. W Lipsku NSDAP połączyła kilka biur kulturalnych zarządzanych przez miasto w jeden Wydział Kultury – urząd, który odziedziczył Hartig. To jednak upadek władzy nazistów dodał nowego autorytetu urzędnikom miejskim, tworząc próżnię, którą starali się wypełnić różni aktorzy. W III Rzeszy większa część infrastruktury kulturalnej Lipska spoczywała w rękach prywatnych, a wiele obiektów należało do członków partii nazistowskiej. Gdy byli naziści opuszczali miasto lub byli zatrzymywani, urzędnicy lipscy przejmowali ich majątki, np. trzynaście kin w 1945 r.³⁵ Hartig wyjaśniał: „Interes publiczny nie może tolerować, że pozostają one [kina] w rękach ludzi, którzy używali ich przez dwanaście lat jako instrumentów nazistowskiej propagandy”³⁶. Wydział Kultury był niechętny obejmowaniu nowych obowiązków, ale często odkrywał, że nie miał zbyt dużego wyboru. Przykładowo w 1947 r. okazało się, że był zmuszony finansować główną orkiestrę Lipska Gewandhaus z powodu braku innych patronów³⁷. Podobne problemy pojawiły się w Krakowie, gdzie władze nazistowskie otworzyły polskojęzyczny teatr w ramach miękkiego kursu przyjętego w celu zmniejszenia

³² ANK, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, 2, Protokół z Konferencji Aktywu Kulturalnego Województwa Krakowskiego, 13 II 1951 r., k. 17.

³³ ANK, Urząd Wojewódzki Krakowski, 3846, List od Władysława Dobrowolskiego do Leona Kruczkowskiego, 23 XII 1946 r., k. 493.

³⁴ Zob. T. Höpel, *Von der Kunst- zur Kulturpolitik...*

³⁵ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 7973, Zum Filmwesen in der Stadt Leipzig, b.d. [1946 r.], k. 8.

³⁶ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 7972, Kultur im Aufbau, 30 VIII 1945, k. 4. Podkreślenie w oryginale.

³⁷ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 8422, Briefwechsel zwischen dem Gewandhausorchester zu Leipzig und dem Oberbürgermeister Erich Zeigner, 12 X 1946 – 28 II 1947 r., k. 251–370. Zob. T. Höpel, *„Die Kunst dem Volke”...*, s. 83–85.

oporu. Po wojnie prywatny właściciel zgłosił roszczenia do teatru, ale władze miasta zaprotestowały, argumentując, że został on zbudowany „przez okupanta niemieckiego z funduszy publicznych”³⁸. Po wyczerpującej debacie Rada Narodowa Miasta Krakowa przejęła kontrolę nad teatrem w maju 1946 r. w odpowiedzi na propozycję Bolesława Drobnera³⁹. Kraków i Lipsk doświadczyły rządów narodowego socjalizmu w zupełnie odmienny sposób, ale w obu miastach pozostawiły one po sobie podobną spuściznę o dwojakim charakterze. Rządy nazistów stworzyły precedens dla silnej kontroli miejskiej, jednocześnie rzucając cień podejrzania na inicjatywę prywatną.

Powojenny chaos jeszcze bardziej wzmocnił władze miejskie, które uzyskały monopol na wykorzystanie nielicznych zasobów. Wydział Kultury był odpowiedzialny za wyznaczanie miejsc dla sztuki, organizację ogrzewania i oświetlenia, a nawet koordynację transportu. Podobnie jak żywność czy elektryczność, kultura zaczęła być restrykcyjnie racjonowana. „Jeśli jedna trzecia [sal teatralnych] jest ogrzewana bez przyczyny, jest to nieodpowiedzialne w momencie, gdy szkoły i szpitale pozostają bez ogrzewania” – zapisał Hartig w grudniu 1945 r.⁴⁰ W tych warunkach Rada Miasta Lipska zaczęła kontrolować wszystkie wydarzenia kulturalne w mieście, a nie tylko te, które odbywały się w instytucjach należących do miasta. Nieustające zagrożenie nazistowską skazą wprowadziło dodatkowy bodziec dla nadzoru miejskiego. Podobnie jak ich lipscy odpowiednicy, urzędnicy w Krakowie nieustannie poszukiwali nielegalnych lub nieaprobowanych przedstawień, np. takich jak te wystawiane przez wędrowny teatr dziecięcy z „antypedagogicznym repertuarem niemieckich bajek, zaszczepiających w młode umysły zachwyty dla okrucieństwa i inne charakterystyczne właściwości niemieckiej ideologii”⁴¹. Aby rozwiązać ten problem, Kraków postawił wymóg uzyskiwania przez wszystkich niezależnych artystów pozwolenia Wydziału Kultury i powyższa taktyka powoli zaczęła przynosić owoce. Pod koniec 1946 r. Wydział donosił, że uzyskał „całkowite opanowanie całokształtu imprez na terenie miasta Krakowa”⁴².

W ciągu kilku miesięcy Drobner i Hartig skonstruowali potężne aparaty biurowe, nadzorujące większość form kultury w granicach miasta. Udało im się to osiągnąć bez pomocy wojsk sowieckich czy polityki wyłączeniowej. Zamiast tego obaj urzędnicy wykorzystywali lokalne zwyczaje i warunki, czyniąc cały proces przejrzystym, prawie naturalnym. Chociaż Wydziały Kultury rozrosły się do nieznanych nigdy wcześniej rozmiarów, niewielu mieszkańców aktywnie sprzeciwiało się wzrastającej sile oficjeli miejskich. Ostatecznie ktoś musiał przejąć władzę po nazistach, ktoś musiał zapewnić, że godziny spektakli ze sobą nie kolidują, a sale teatralne są ogrzewane. Tych, którzy narzekali, często stawiano pod presją przedstawienia alternatywnych rozwiązań.

³⁸ ANK, Urząd Wojewódzki Krakowski, 3846, Protokół posiedzenia Rady Narodowej miasta Krakowa, 8 VII 1946 r., k. 705.

³⁹ A. Chwalba, *Dzieje Krakowa* 6..., s. 499–500.

⁴⁰ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 7972, Probleme des Leipziger Kulturlebens, grudzień 1945 r., k. 20.

⁴¹ ANK, Urząd Wojewódzki Krakowski, 3846, Sprawozdanie z teatru Wesola Gromada, b.d. [1945 r.], k. 181.

⁴² ANK, Urząd Wojewódzki Krakowski, 3846, List od Władysława Dobrowolskiego do Ministerstwa Kultury i Sztuki, 18 XII 1946 r., k. 977.

Przedwojenny dyrektor lipskiej orkiestry Gewandhaus potępiał kontrolę miasta jako „zarówno niepotrzebną, jak i hamującą”, ale nie miał funduszy, aby samemu prowadzić orkiestrę⁴³. Korzystając z przedwojennych doświadczeń, praktyk okresu wojennego i potrzeb powojennych, Drobner i Hartig przywrócili tradycję nadzoru miejskiego, ale ograniczyli znaczenie prywatnego patronatu. W procesie selektywnej rekonstrukcji udało im się skonsolidować małe imperia na poziomie miasta.

Elita wykwalifikowanych

Gdy tylko ucichły działy, do Wydziałów Kultury Lipska i Krakowa zaczęły napływać petycje z prośbami o pieniądze, pracę i mieszkania. Drobner i Hartig zajmowali się rozpatrywaniem tych podań z pomocą związków zawodowych zrzeszających artystów, które stały się pośrednikami między twórcami a władzą. Takie związki zawodowe pojawiły się w obydwu miastach na początku XX w. W międzywojennym Krakowie np. funkcjonował oddział Związku Polskich Artystów Plastyków (założony w 1911 r.), Związku Zawodowego Literatów Polskich (1920) oraz Związku Artystów Scen Polskich (1918)⁴⁴. Wszystkie wypłacały emerytury, negocjowały kontrakty i broniły praw członków. Otrzymywały również okazjonalnie dofinansowanie od Zarządu Miejskiego, który zachował tę praktykę również w okresie powojennym. W chaotycznych pierwszych miesiącach 1945 r. władze miasta postawiły cztery bloki mieszkalne dla członków związków ZZLP i ZPAP, gromadząc w nich elitę ówczesnej kultury polskiej. „sala na dole kipiała od rana do... rana – wspominał jeden z mieszkańców bloku – była nie tylko stołówką, ale salą stałych zebrań, umów i rozmów, dyskusji literackich i światopoglądowych, koleżeńskich zgód i niezgód, nieraz zakrapianych, aż do świtu”⁴⁵. Lipskie władze kulturalne w mniejszym stopniu wspierały związki zawodowe w erze Republiki Weimarskiej, ale współpracowały z Izłą Kultury Rzeszy – organizacją patronacką, która obejmowała wszystkich niemieckich artystów III Rzeszy. Po upadku Izby w 1945 r. została ona zastąpiona innym zjednoczonym zrzeszeniem artystów, które Rada Miasta Lipska nadal wspierała. Członkowie nowego związku otrzymywali korzyści w postaci mieszkań oraz zwolnień z przymusowych prac, które obejmowały wszystkich dorosłych obywateli niemieckich. W ten sposób związki zawodowe artystów w Krakowie i Lipsku przyjęły na siebie podobne role pomimo różnic w historii i strukturze organizacyjnej. Umożliwiły Drobnerowi i Hartigowi wprowadzenie systemu państwowego patronatu bez powoływania nowych ciał administracyjnych.

Chociaż wzajemne powiązania między związkami zawodowymi artystów a władzami miejskimi istniały również przed II wojną światową, to w warunkach powojennych nabrały one nowej dynamiki. Przed epoką nazistowską związki zawodowe w obydwu miastach wybierały swoich członków, wprowadzając testy i inne kryteria przyjęcia wedle

⁴³ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 8422, Briefwechsel zwischen dem Gewandhausorchester zu Leipzig und dem Oberbürgermeister Erich Zeigner, 12 X 1946 – 28 II 1947 r., k. 251–370.

⁴⁴ ANK, Urząd Miasta Krakowa, 5862, Sprawozdanie Wydziału Oświaty, Kultury, Sztuki i Propagandy Zarządu Miejskiego z działalności administracyjnej za rok 1937/8, b.p.

⁴⁵ Pisarz Witold Zechenter, cytowany w: W. Szymański, „Odrodzenie” i „Twórczość” w Krakowie (1945–1950), Wrocław 1981, s. 40.

własnego uznania. Jednak po wojnie władze municypalne naciskały na większą kontrolę, częściowo w celu przeprowadzenia dokładnej denazyfikacji, częściowo zaś w celu lepszego rozdysponowania zasobów. Miało to szczególnie istotne znaczenie w Lipsku, gdzie tysiące artystów należało wcześniej do Izby Kultury Rzeszy i dlatego traktowano ich z podejrzliwością. Dodatkowo w sześciopoziomowym systemie racjonowania sowieckiej strefy okupacyjnej zaopatrzenie każdego z mieszkańców zostało uzależnione od osobistej produktywności. Podczas gdy „przeciętni” pisarze i malarze otrzymywali niewiele więcej żywności niż dzieci, „szczególnie cenni” artyści byli uprawnieni do racji robotnika, czyli prawie dwukrotności standardowego przydziału⁴⁶. Przywileje tego rodzaju sprawiły, że status artysty był wysoko ceniony, co skutkowało nadmiarem zgłoszeń aspirujących artystów. To do Rudolfa Hartiga, niegdysiejszego poety, należała ocena, kto zostanie zakwalifikowany jako artysta, a kto jako artysta szczególnie ceniony.

Do pomocy Hartig powołał Komitet Egzaminacyjny, złożony z trzech malarzy: profesorów lipskiej Akademii Sztuk Pięknych mających korzenie lewicowe⁴⁷. Komitet obradował przez sześć dni w tygodniu, oceniając artystów malarzy w porządku alfabetycznym na podstawie ostatnich dwóch wykonanych przez nich prac. Prawie połowa aplikujących była odrzucana – czasem z komentarzem typu „beznadziejny przypadek” – i kierowana do Biura Zatrudnienia po natychmiastowy przydział⁴⁸; 18 proc. spośród zatwierdzonych było klasyfikowanych jako „zwykli robotnicy” raczej niż „urzędnicy”, a tylko 2 proc. uzyskiwało status „robotników ręcznych”⁴⁹. Decyzje Komitetu nie były niezawodne. Jak przyznał sam Hartig, „czasem egzaminatorom zdarza się odrzucać kogoś, czyje prace były wystawiane w Muzeum Sztuk Pięknych, i ten odrzucony malarz pisze do wszystkich gazet w kraju, w wyniku czego całe Niemcy wyzywają nas od najgorszych!”⁵⁰. Z czasem jednak Komitet Egzaminacyjny zaczął pracować sprawnie. Rozrósł się do dziewięciu artystów, którzy spotykali się w pierwszy wtorek każdego miesiąca i zapraszali aplikujących do poprawiania i ponownego zgłaszania swoich prac.

Urzędnicy lipscy badali nie tylko umiejętności techniczne, lecz także poglądy polityczne artysty i jego pochodzenie klasowe. Komitet Pisarzy, któremu Hartig osobiście przewodził, deklarował: „polityczna nieszkodliwość jest koniecznym warunkiem [oficjalnej akceptacji], w sensie *conditio sine qua non*”⁵¹. Każdy, kto sprawował czołowe funkcje w partii nazistowskiej, był automatycznie wykluczany, chociaż członkowie „tytularni” zazwyczaj byli przepuszczani⁵². W tym czasie Komitet utworzył specjalne

⁴⁶ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 2133, Grundsätze für die Einstufung der Verbraucher in die Lebensmittelakrtengruppe in der SBZ, 1 XI 1945 r., k. 246.

⁴⁷ Byli to: Max Schwimmer, Kurt Massloff i Elisabeth Voigt.

⁴⁸ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970) 7973, Arbeitsplan des Amtes für Kunst und Kunstpflege, b.d. [1946 r.], k. 10.

⁴⁹ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 7969, Arbeitsbericht des Kulturamtes, 21 XII 1945 r., k. 162.

⁵⁰ SStAL, SED-Stadtleitung Leipzig, IV/5/1/51, Wochenend-Kulturtagung der SED, Kreis Leipzig, 13 I 1947 r., k. 264.

⁵¹ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 8107, Grundsätze für die Anerkennung und Einstufung der Schriftsteller, b.d., k. 1.

⁵² StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 8107, Zur Überprüfung und Zulassung der freischaffenden Schriftsteller, 20 X 1947 r., k. 24–27.

stypendium dla artystów pochodzących z „niesprzyjających grup społecznych”, dając im dodatkowy rok na poprawienie swoich prac⁵³. Artystyczne związki zawodowe w Krakowie mniej chętnie uznawały czynniki społeczne, ale dokładnie lustrowały działalność wojenną artystów. W kwietniu 1945 r. np. Związek Artystów Scen Polskich ukarał jednego ze śpiewaków operowych osiemnastoma miesiącami zakazu występowania za wykonanie *Ody do radości* Beethovena dla władz nazistowskich⁵⁴. Krakowski Wydział Kultury nie tylko nadzorował proces lustracji, lecz także powołał własną instytucję, zwaną komisją weryfikacyjną, która badała artystów zatrudnionych w instytucjach municypalnych⁵⁵. Jego działania nie były bezprecedensowe: w czasach II Rzeczypospolitej urzędnicy miejscy zatrudniali członków zespołu Teatru Miejskiego i przyznawali też coroczny medal w dziedzinie literatury⁵⁶. Zarówno Drobner, jak i Hartig mogli czerpać ze spuścizny tego rodzaju, aby stać się potężniejszymi arbitrami osiągnięć artystycznych. Rozciągając wcześniej ograniczoną tradycję miejskiego nadzoru na wszystkich lokalnych artystów, uzyskali władzę, jaką międzywojenni urzędnicy nigdy nie dysponowali.

Hartig dał jasny pokaz tej władzy w swoim przemówieniu, które wygłosił w grudniu 1946 r. podczas otwarcia wystawy zatytułowanej *Współczesna sztuka środkowych Niemiec*. Rozpoczął od podkreślenia, że władze strefy sowieckiej nie mają intencji zarządzania sztuką. „**Nie jesteśmy dogmatykami** ani niewolnikami teorii – podkreślał – nie chcemy wydawać rozkazów w sztuce, [mówiąc], że to czy tamto ma zostać namalowane w ten czy inny sposób”⁵⁷. Jedynym celem władz było odczynienie „nadużyć” dwunastu lat nazizmu przez promocję „**humanistycznej, wolnej i dobrej sztuki**”. Obowiązywało jednak „**jedno** wymaganie – **jakość!**”. Jakość odróżniała prawdziwą sztukę od „morza śmieci i kiczu – konkludował Hartig. – Gdy potrzeba zysku i szybkiej sprzedaży staje się najwyższą potrzebą, powstać musi **elita wykwalifikowanych**, która będzie inspirować się potrzebą tworzenia, a nie spekulacji”. To przemówienie podsumowywało powody kontroli państwowej, chociaż zaprzeczało jej istnieniu, używając języka, który przemawiał do większości artystów. Władze miasta przez długi czas promowały „jakość”, czy to wspierając związki zawodowe, czy ustanawiając nagrody. W tym czasie twórcy kultury w Krakowie i w Lipsku często składali petycje o ochronę przed „zalewem śmieci i kiczu”, chociaż nie zawsze byli zgodni co do tego, jakie należy przyjąć kryteria oceny. Wielu z nich kwestia municypalnej kontroli nad związkami zawodowymi artystów była dobrze znana, a nawet pożądana jako kontynuacja wcześniejszej koncepcji raczej niż tworzenie czegoś nowego. Jednak obraz dalszego rozwoju wypadków przysłonił znaczące osiągnięcia transformacji: dzięki powojennej odbudowie zarówno Drobner, jak i Hartig uzyskali zdolność dyktowania, kto może tworzyć sztukę i jak sztuka powinna wyglądać.

⁵³ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 8106, Bericht über die Prüfung der Musikpädagogen, 26 XI 1946 r., k. 38.

⁵⁴ Zakazem objęta została Zofia Halińska-Pokornowa, zob. ANK, Urząd Wojewódzki Krakowski, 3851, Ocena Komisji Weryfikacyjnej ZZASP, 12 IV 1945 r., k. 15.

⁵⁵ ANK, Urząd Wojewódzki Krakowski, 3846, List od Rady Narodowej miasta Krakowa do Ministerstwa Kultury i Sztuki, 17 IX 1945 r., k. 116.

⁵⁶ Zob. J. Dużyk, „*Życie Literackie*” i „*Nowy Renesans Teatru*” [w:] *Dzieje Krakowa 4...*

⁵⁷ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 8798, Festrede zur Eröffnung der Ausstellung Mitteldeutsche Kunst der Gegenwart, 8 XII 1945 r., k. 5. Podkreślenie w oryginale.

Wychowanie mas

Kolejnym wyzwaniem dla Drobnera i Hartiga było uczynienie sztuki dostępną dla prostych ludzi. Obaj postrzegali dostęp do kultury jako konieczność polityczną, jako sposób na edukowanie ludzi i leczenie ran pozostawionych przez wojnę. „Po upadku nazizmu [...] praca kulturalna nabiera głębokiego i szerokiego społecznego znaczenia – napisał Hartig w październiku 1945 r. – Jej celem [musi] stać się prawdziwe i poważne edukowanie mas społecznych [...] przezwycięzienie letargu wynikłego z tej trudnej sytuacji”⁵⁸. Aby zbliżyć robotników do kultury, obaj urzędnicy wprowadzili zniżki na bilety w najważniejszych instytucjach artystycznych, nawiązując do przedwojennych praktyk obydwu miast. Krakowski miejski Teatr im. Słowackiego przez długi czas oferował tańsze miejsca dla uboższych klientów, tymczasem w 1937 r. tylko 9 proc. klientów płaciło pełną stawkę za bilety⁵⁹. Powojenny Wydział Kultury nie tylko przywrócił ten system w Teatrze im. Słowackiego, lecz także upowszechnił go w całym mieście, fundując subsydia prywatnym teatrom, które oferowały zniżkowe bilety⁶⁰. Zgodnie z lokalną tradycją, lipski Wydział Kultury używał innych metod w celu zwiększenia dostępu do sztuki: opartego na zasadzie członkostwa Stowarzyszenia Widzów, które powstało za czasów Republiki Weimarskiej⁶¹. Przed II wojną światową organizacje tego rodzaju były zazwyczaj związane z konkretnymi partiami politycznymi. Przykładowo socjaldemokraci powołali Instytut Edukacji Pracowników – którego szefem przez pewien czas był brat Rudolfa Hartiga – który sprzedawał pakiety biletów za jednorazową roczną opłatą. Hartig kontynuował ten model po wojnie, tworząc Stowarzyszenie Widzów, które oferowało pakiety sześciu biletów do teatru i sześciu biletów do opery po znacznie obniżonej cenie. Stowarzyszenie otrzymywało jednak dotacje od władz miasta i było jedyną organizacją tego typu. W pierwszym roku swojego działania (1946/1947) przyciągnęło ponad 18 tys. członków, w kolejnym zaś oferta została poszerzona o salę koncertową Gewandhaus⁶².

Odbudowując przedwojenne struktury, zarówno Drobner, jak i Hartig dostosowywali je do powojennych warunków. W latach trzydziestych Teatr im. Słowackiego sprzedawał zniżkowe bilety osobom niepełnosprawnym i bezrobotnym, a także grupom szkolnym, partiom politycznym i organizacjom charytatywnym⁶³. Po II wojnie światowej tańsze miejsca były zarezerwowane prawie wyłącznie dla pracowników fabryk, którzy nabywali je za pośrednictwem działaczy związkowych. Okręgowa Komisja Związków Zawodowych sprzedawała 150 tys. biletów do teatru i ponad 1,6 mln biletów kinowych tylko

⁵⁸ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 7969, Denkschrift zur Kulturarbeit in Leipzig, 2 X 1945 r., k. 81.

⁵⁹ ANK, Urząd Miasta Krakowa, 5862, Sprawozdanie Wydziału Oświaty Zarządu Miejskiego z działalności administracyjnej w zakresie jego agend za rok 1937/8, b.p.

⁶⁰ ANK, Urząd Wojewódzki Krakowski, 3846, Sprawozdanie z posiedzenia odbytego z inicjatywy Województwa, 28 III 1946 r., k. 393–395.

⁶¹ F. Heidenreich, *Arbeiterkulturbewegung und Sozialdemokratie in Sachsen vor 1933*, Köln 1995, s. 313.

⁶² StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 7973, Lebendige Kulturarbeit, kwiecień 1947 r., k. 37.

⁶³ Zob. D. Poskuta-Włodek, *Trzy dekady z dziejów sceny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w latach 1914–1945*, Kraków 2001.

w 1947 r.⁶⁴ Stowarzyszenie Widzów w Lipsku działało podobnie, umożliwiając pracownikom fabryk subskrypcję za połowę ceny, a pozostałym pracownikom z 25-procentowym rabatem. Zamiast oferować miejsca wszystkim klientom na równych zasadach, zarówno Drobner, jak i Hartig świadomie skoncentrowali się na jednej uprzywilejowanej grupie społecznej. Ich polityka nie tylko umożliwiała robotnikom uczestniczenie w instytucjach kultury, lecz także wymuszała na tych placówkach dostosowanie się do gustów tej grupy społecznej.

Powojenni urzędnicy zachęcali również robotników do wystawiania własnych sztuk i aktywności w zespołach amatorskich. Takie zespoły były bardzo popularne w Lipsku przed wybuchem II wojny światowej, a ich oferta obejmowała tak różne dziedziny jak śpiew, taniec, teatr czy lalkarstwo. Po wojnie Rudolf Hartig szybko odtworzył te silne tradycje socjalistyczne, np. chór robotniczy Barneta Lichta założony w 1907 r., jednocześnie uniemożliwiając wznowienie działalności wielu grupom z okresu nazistowskiego⁶⁵. Urzędnicy krakowscy również reaktywowali czołowe stowarzyszenia, tj. Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego, które powstało w 1922 r. i organizowało wykłady na przedmieściach miasta. Bolesław Drobner stworzył żywą więź między swoim wcieleniem przedwojennym i powojennym: pełnił funkcję przewodniczącego oddziału krakowskiego Towarzystwa we wczesnych latach trzydziestych, a następnie objął główne stanowisko w 1945 r.⁶⁶ W ramach swoich kompetencji jako urzędnik miejski Drobner pomagał skanalizować tego rodzaju inicjatywy społeczne w strukturach państwowych. Przewodził koncepcji mającej na celu ustanowienie Domu Kultury na krakowskim Rynku Głównym w pałacu, który służył jako kwatery główna administracji nazistowskiej, a następnie sowieckiej. Gdy dom został wreszcie otwarty w 1949 r. pod nadzorem lokalnej federacji związków zawodowych, odbywały się w nim wykłady, wystawy i przedstawienia, które gromadziły codziennie 2,5 tys. robotników⁶⁷.

Wysiłki zmierzające do umożliwienia szerokim masom społecznym dostępu do kultury wzbudziły nieliczne kontrowersje, zarówno w Krakowie, jak i w Lipsku. Większości wydawały się one znajome i potrzebne, zwłaszcza po kataklizmie wojennym. Jednocześnie metody stosowane przez Drobnera i Hartiga nie były wcale tak konwencjonalne, na jakie wyglądały. Spośród wielu stowarzyszeń kulturalnych funkcjonujących w okresie przedwojennym obaj urzędnicy wznowili działalność tylko kilku, tych, które wykazywały znaczące skłonności lewicowe. Następnie ukierunkowali te stowarzyszenia na jeden konkretny rodzaj publiczności – pracowników fabryk – jednocześnie wplatając je w aparat państwowy. Zarówno w Krakowie, jak i w Lipsku obcowanie ze sztuką stało się projektem rządowym, sterowanym i nadzorowanym przez urzędników municypalnych. Nadając przywilej progresywizmowi nad konserwatyżmem i kontroli

⁶⁴ ANK, Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Krakowie, 331, Sprawozdanie Referatu Kultury i Oświaty Okręgowej Komisji Związków Zawodowych, b.d., k. 57.

⁶⁵ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 7969, Bericht über Leipziger Chorwesen, 5 XI 1945 r., k. 127.

⁶⁶ Zob. M. Śliwa, *Bolesław Drobner...*, s. 123.

⁶⁷ ANK, Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Krakowie, 371, Akta sprawy Radłowskiego Mariana, b.p.

publicznej nad prywatną inicjatywą, Drobner i Hartig odmienili rolę miasta w sferze kultury. Stopniowo, po cichu i bez większego oporu obaj przejęli nadzór nad wszystkimi aspektami sztuki: tworzeniem, dystrybucją, a nawet konsumpcją.

Pokonywanie problemów kulturowych

Nawet jeśli miejscy oficjele zgromadzili w swoich rękach znaczącą władzę nad sztuką, to nie zawsze byli w stanie jej użyć. Jedną z przeszkód były ciągle braki funduszy: oczyszczanie ulic i odbudowa fabryk były ważniejsze niż patronat nad sztuką. Dlatego Rada Miasta Lipska wydała na teatry w latach 1945–1949 tyle samo pieniędzy, ile w samym 1942 r.⁶⁸ To oznaczało, że Drobnerowi i Hartigowi brakowało środków na podjęcie wielu nowych inicjatyw lub nadanie im szerszego znaczenia. W 1947 r. obaj otworzyli specjalne teatry dla widzów z klasy robotniczej, niestety placówki zbankrutowały dwa lata później. Rudolf Hartig żalił się jednemu ze swoich przyjaciół: „My, działacze na froncie kultury, jesteśmy jak żelowe miśki. Urzędnicy od finansów ciągną nas za jedną nogę, urzędnicy od polityki kulturalnej za drugą. Kto pociągnie mocniej?”⁶⁹. Oprócz kwestii znalezienia środków Wydział Kultury walczył również o znalezienie dzieł sztuki odpowiednich dla warunków powojennych. Wiele filmów oraz sztuk teatralnych z okresu przedwojennego nie przystawało do realiów wschodnioeuropejskich, a te importowane z ZSRR nie były wcale lepsze. Dlatego Drobner i Hartig mieli problemy z budowaniem nowego porządku kulturalnego, jaki sobie wymarzyli, nawet jeśli mieli możliwości, aby tego dokonać. „Nadal żyjemy w epoce prywatnego kapitalizmu, mimo indywidualnych starań, by to zmienić” – podsumował tę sytuację urzędnik lipski w 1947 r.⁷⁰

Wszystko zmieniło się w ciągu następnych dwóch lat, gdy Polska i Niemcy Wschodnie stały się reżimami w stylu sowieckim. W Polsce ostateczny krok został uczyniony w grudniu 1948 r. wraz z kongresem zjednoczeniowym, któremu towarzyszył szeroki repertuar występów kulturalnych. Codziennie podczas trwania kongresu Krakowski Dom Kultury ustawiał na dachu kolumny i puszczał przez nie muzykę klasyczną, która rozbrzmiewała na Rynku Głównym miasta⁷¹. W Niemczech Wschodnich przez długi czas partie komunistyczna i socjalistyczna były połączone, ale ten stan utrzymał się tylko do momentu powstania Niemieckiej Republiki Demokratycznej (NRD) 7 października 1949 r. Z tej okazji przedstawiciele władz Lipska zorganizowali masowe demonstracje w centrum miasta, które obejmowały czytanie poezji, tańce ludowe i dużo muzyki klasycznej. Kulturę kreowano na fundament obu reżimów komunistycznych i fundusze na sztukę znacząco zwiększono. W Lipsku nakłady na kulturę przekroczyły 6 proc. całkowitego budżetu miasta w 1949 r., w porównaniu z 3 proc. znacznie mniejszej sumy

⁶⁸ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 7972, Übersicht über den kulturellen Aufbau der Stadt Leipzig von 1945 bis 1949, 21 XI 1949 r., k. 142; SStAL, SED-Stadtleitung Leipzig, IV/5/1/406, Die Ausbauarbeit der Leipziger Kulturstätten, b.d., k. 56.

⁶⁹ F. May, *Die bösen...*, s. 278.

⁷⁰ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 8289, Sitzung zur Gründung eines Volkstheaterbetriebes bzw. Volksbühne in Leipzig, 29 V 1947 r., k. 5–7.

⁷¹ ANK, Okręgowa Rada Związków Zawodowych w Krakowie, 3792, Sprawozdanie z działalności Domu Kultury Związków Zawodowych od 15 XII 1948 r. do 31 III 1949 r., b.p.

trzy lata wcześniej⁷². Nowe środki umożliwiły lokalnym przedstawicielom władzy przekształcenie scen w ich miastach, co spowodowało głęboką transformację życia kulturalnego. Jednak przemiana miała silne podstawy w strukturach administracyjnych, które Drobner i Hartig ustanowili zaraz po wojnie. W 1949 r. wszystkie mechanizmy, jakich potrzebowali oficjele państwowi do wzmocnienia kontroli nad sztuką, już sprawnie działały. Wiele z nich zintensyfikowano i poszerzono pod wpływem sowieckim, żaden z nich nie był jednak nowy i dlatego mogły odnieść sukces. Rewolucja kulturalna, która ogarnęła całą Europę Wschodnią na początku lat pięćdziesiątych, została oparta na pracy niezliczonej rzeszy urzędników lokalnych, wykonanej pod koniec II wojny światowej. Wschodnioeuropejski stalinizm wyrósł na gruncie powojennej rekonstrukcji.

W Krakowie formy nadzoru rozwinięte od podstaw przez Bolesława Drobnera otworzyły drogę do scentralizowanego systemu, zarządzanego przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Obydwa teatry miejskie i trzy prywatne sceny teatralne zostały znacjonalizowane w październiku 1949 r. i stały się częścią Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii⁷³. Największa krakowska galeria sztuki, przez długi czas korzystająca z dotacji Rady Miasta, została podporządkowana Centralnemu Biuru Wystaw Artystycznych w Warszawie. „Towarzystwo nasze projektuje jak dotąd kalendarium wystaw na rok dany – zanotowano w 1949 r. – z tym jednak, że projekt ten musi być do tegoż Biura przesłany do zatwierdzenia, a niezależnie od tego Centralne Biuro przedstawia parę wystaw swego wyboru”⁷⁴. Tego rodzaju zmiany były bardziej kontrowersyjne niż wcześniejsze wysiłki Drobnera, zmierzające do zwiększenia kontroli municypalnej, ale kontynuowały tę samą, wcześniej obraną ścieżkę. Oficjele komunistyczni potrafili przedstawić nacjonalizację jako kolejny logiczny krok w trwającym procesie konsolidacji kontroli państwa.

Podobne zmiany nastąpiły w Lipsku, gdzie wszystkie kina i teatry stopniowo były integrowane w ramach jednolitej sieci państwowej. Powołując się na precedens Hartiga wywłaszczenia kin będących własnością nazistów, rząd Saksonii przejął wszystkie prywatne kina w 1948 r.⁷⁵ W styczniu 1950 r. ostatnie prywatne teatry Lipska również przeszły na własność państwa, kończąc tym samym proces zapoczątkowany pięć lat wcześniej. Ta zmiana w zarządzaniu kulturą stała się przełomem: sceny Krakowa i Lipska były stopniowo odcinane od trendów zachodnich i ukierunkowywane na blok wschodni. Licznym obserwatorom takie przekształcenia wydawały się zbyt ostre, jednak szybkość ich wprowadzania wskazywała tylko na to, jak wiele pracy u podstaw wykonano wcześniej. Nowy porządek stalinowski wyłonił się ze starych instytucji administracyjnych.

Władze centralne, szerząc tę nową sztukę stalinowską, polegały na związkach zawodowych artystów – kolejnej konsekwencji powojennej rekonstrukcji. Polskie związki zawodowe zrzeszające artystów utraciły prawo do zbiorowych zniżek w 1949 r. i stały się zależne od Ministerstwa Kultury i Sztuki. W ramach nowych kompetencji pomagały promować doktrynę socrealizmu, jednocześnie kontrolując aktywność polityczną

⁷² Zob. T. Höpel, „*Die Kunst dem Volke*”...

⁷³ L. Koloski, „*Painting Kraków Red*”..., s. 126.

⁷⁴ ANK, Urząd Miasta Krakowa, 555, Sprawozdanie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych za rok 1949, b.d., k. 121.

⁷⁵ R. Nünthel, *UT Connewitz & Co. Kinogeschichte(n) aus Leipzig-Süd*, Beucha 2004, s. 64.

swoich członków. Nowa fala czystek nastąpiła na przełomie 1949 r. i 1950 r., często za pośrednictwem tych samych komisji weryfikacyjnych, które ustanowiono w 1945 r. Podczas jednej z weryfikacji w 1950 r. stwierdzono, że połowa wszystkich pisarzy krakowskich była otwarcie wroga lub pasywna względem reżimu komunistycznego⁷⁶. Choć żaden pisarz nie został usunięty ze Związku – na mocy argumentacji, że bezpieczniej utrzymać ich w ramach struktur państwowych – to wszyscy zostali poddani dalszej obserwacji i zalecono im poprawę pracy⁷⁷. Urzędnicy wschodniemieccy przeprowadzili podobne weryfikacje w 1950 r., tworząc nawet oddzielne związki zawodowe pisarzy i malarzy, aby lepiej skoordynować ten proces. Mimo że związki były nowe, większa część personelu pozostała ta sama: pochodzący z Lipska malarz Max Schwimmer, który działał w pierwszym Komitecie Egzaminacyjnym Hartiga, pięć lat później, kiedy rozpoczęto następną falę weryfikacji, nadal zasiadał w Komitecie⁷⁸. Z 450 malarzy, zarejestrowanych w dystrykcie lipskim, Komisja zaaprobowała tylko 169, czyli niewiele ponad jedną trzecią⁷⁹. Publicznie podano do wiadomości, że poglądy polityczne były brane pod uwagę nie tyle w celu polowania na współpracowników nazistów, ile w celu zidentyfikowania szpiegów i kosmopolitów. Struktury utworzone po II wojnie światowej stały się głównymi instrumentami przemian w sferze kultury. W Krakowie i w Lipsku związki twórcze powołały do życia nowy rodzaj artysty: wysoce uprzywilejowanego, estetycznie poprawnego i w pełni zintegrowanego z państwem.

Trzecią cechą stalinizmu w obszarze kultury – oprócz nowych repertuarów i nowych artystów – był nowy rodzaj publiczności. Od 1949 r. całe życie kulturalne było ukierunkowane na robotników. Nie przypadkiem Włodzimierz Sokorski, od 1949 r. wiceminister, a od 1952 r. minister kultury i sztuki, w latach 1945–1948 pełnił funkcję sekretarza Komisji Centralnej Związków Zawodowych⁸⁰. Używając systemu zorganizowanej oglądalności, stworzonego przez Drobnera, ministerstwo wysyłało autobusami miliony pracowników do teatrów w Krakowie, aby podnieść średnią oglądalność spektakli z 50 proc. w 1947 r. do 80 proc. w 1949 r.⁸¹ Delegowano również orkiestry i grupy taneczne, aby występowały bezpośrednio w miejskich fabrykach, co było od dawna marzeniem Bolesława Drobnera⁸². Władze Lipska wdrożyły podobną politykę, argumentując: „praca kulturalna w **fabrykach** stanowi główne narzędzie opanowania problemów kulturalnych naszych czasów”⁸³. Wzorem urzędników krakowskich rekru-

⁷⁶ U. Urban, *Władza ludowa a literaci. Polityka władz wobec środowiska Związku Zawodowego Literatów Polskich 1947–1950*, Warszawa 2006, s. 89.

⁷⁷ A. Chwalba, *Dzieje Krakowa 6...*, s. 483.

⁷⁸ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 8039, Bericht der Prüfungskommission, 3 II 1950 r., k. 312.

⁷⁹ StAL, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig (1945–1970), 8148, Bericht des Kulturbundes, 30 XI 1950 r., k. 9.

⁸⁰ Włodzimierz Sokorski pełnił funkcję przewodniczącego sekretariatu Centralnego Komitetu Związków Zawodowych w latach 1945–1947.

⁸¹ ANK, Urząd Wojewódzki Krakowski, 3846, List od Ministerstwa Kultury i Sztuki do Państwowego Teatru Słowackiego, 5 III 1949 r., k. 1401.

⁸² Zob. K. Lebow, *Unfinished Utopia. Nowa Huta, Stalinism, and Polish Society, 1949–56*, Ithaca 2013, rozdz. 5.

⁸³ SStAL, SED-Stadtleitung Leipzig, IV/5/1/406, Erster Sozialistischer Kulturtag des SED Leipzig, 20 XI 1948 r., k. 36. Podkreślenie w oryginale.

towano widzów z pomocą związków zawodowych, od których wymagano przeznaczania 15 proc. wszystkich składek członkowskich na wydatki kulturalne⁸⁴. Ten zasób pieniędzy umożliwił Drobnerowi i Hartigowi osiągnięcie starych celów w nowej skali. Dzięki instytucjom, które stworzyli od podstaw, popularna konsumpcja kultury była tak ściśle kontrolowana jak jej produkcja i dystrybucja.

W niespełna rok urzędnicy stalinowscy dogłębnie przekształcili sceny artystyczne Krakowa i Lipska. Dokonali tego, używając trzech środków nacisku: zmieniając repertuary instytucji artystycznych, oczyszczając związki zawodowe artystów i zwiększając udział robotników w życiu kulturalnym. Chociaż skutek był dramatyczny, to żadna z tych praktyk nie była nowa. Wszystkie zostały rozwinięte przez Bolesława Drobnera i Rudolfa Hartiga zaraz po II wojnie światowej i wszystkie bazowały na przedwojennych tradycjach administracji kulturalnej. Przemiany w sferze kultury lat 1949–1950 stały się możliwe dzięki przemianom strukturalnym lat 1945–1946. Przez proces selektywnej rekonstrukcji lokalni oficjele sprawowali skonsolidowaną kontrolę nad sztuką, jednocześnie utrzymując *status quo*. W momencie gdy większość artystów i instytucji artystycznych poczuła żądło tej kontroli, było już za późno: przekazując tak wiele władzy urzędnikom miejskim, pozbyli się autonomii, dzięki której mogliby sprzeciwić się reformom stalinowskim. Jako prawdziwe „państwo zepsucia” reżimy bloku sowieckiego zmonopolizowały kontrolę nad kulturą, tłumiąc alternatywne ośrodki władzy. Jednak czyniły to w mniejszym stopniu przez destrukcję niż przez konstrukcję czy też raczej rekonstrukcję. To powojenna odbudowa umożliwiła urzędnikom komunistycznym przemianę kultury Europy Wschodniej bez wzniesienia powszechnego oporu, a nawet ze znacznym lokalnym poparciem.

Jeżeli selektywna rekonstrukcja zrewolucjonizowała życie kulturalne Krakowa i Lipska, to również upodobniła te miasta do siebie. Uczni często dowodzą, że sowietyzacja zhomogenizowała Europę Wschodnią, miażdżąc tradycje lokalne i zastępując je sztuką sowiecką⁸⁵. Jednak import kultury z ZSRR utrzymał się na stosunkowo niewielkim poziomie w Krakowie i w Lipsku, nawet w złotym okresie rozkwitu wpływów sowieckich w latach pięćdziesiątych⁸⁶. Dla przykładu w obu miastach sztuki sowieckie, wystawiane na deskach teatrów, stanowiły jedynie 10 proc. wszystkich nowych produkcji, w porównaniu do 50 proc. sztuk polskich granych w Krakowie i ponad 40 proc. sztuk niemieckich w Lipsku⁸⁷. Co więcej, tylko dwie sztuki z ZSRR pojawiły się nie tylko w jednym mieście, lecz w obydwu w tym samym czasie. W skrócie: import z ZSRR odegrał niewielką rolę w konwergencji kultury i z całą pewnością w żadnym stopniu nie zagroził

⁸⁴ To prawo zostało ustanowione w 1949 r. Zob. A. Schuhmann, *Kulturarbeit im Sozialistischen Betrieb. Gewerkschaftliche Erziehungspraxis in der SBZ-DDR 1946 bis 1970*, Köln 2006, s. 60.

⁸⁵ Najnowsze opracowania dotyczące homogenizacji kulturowej: A. Applebaum, *Iron Curtain...*; P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London 2005.

⁸⁶ Szczegółowe opracowanie kulturowych relacji ZSRR i powojennej Polski, zob. P. Babiracki, *Soviet Soft Power in Poland. Culture and the Making of Stalin's New Empire, 1943–1957*, Chapel Hill 2015.

⁸⁷ Te statystyki zostały stworzone na podstawie publikacji: D. Poskuta-Włodek, *Co dzień powtarza się gra... Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1893–1993*, Kraków 1993. Repertuary Teatru Starego są dostępne na stronie: <http://www.stary.pl/pl/archiwum>; te z lipskich teatrów miejskich pochodzą z opracowania: Städtische Theater Leipzig, *Leipziger Bühnen. Tradition und neues Werden*, Berlin [Wschodni] 1956.

tradycji narodowej. W rzeczywistości w teatrach krakowskich sztuki polskie stały się popularniejsze po II wojnie światowej, niż były za czasów II Rzeczypospolitej. Prawdziwy problem stanowił rodzaj tradycji narodowej, którą stalinizm zachowywał, i tutaj wpływ selektywnej rekonstrukcji staje się oczywisty. W okresie międzywojennym Kraków i Lipsk posiadały zróżnicowane sceny artystyczne o charakterze, który dzielił oba miasta. Katolicyzm, przykładowo, był główną cechą krajobrazu kulturalnego Krakowa, ale w Lipsku był marginalny; dla odmiany przez większą część lat trzydziestych lipską scenę artystyczną kształtował faszyzm, nie pozostawiając znaczących śladów w Polsce. Te czynniki miały wpływ na rozwój związków zawodowych artystów, stowarzyszeń widzów, a nawet urzędów municypalnych. Sprawily, że Kraków i Lipsk bardzo się od siebie różniły w latach dwudziestych i trzydziestych XX w.

Jednak po 1945 r. niektóre z tych różnic zaczęły stopniowo zanikać. Bolesław Drobner pracował nad ograniczeniem wpływów katolicyzmu na sprawy kultury, zamieniając programy edukacyjne i patronat artystyczny Kościoła na subsydia z funduszy miejskich. Ze swojej strony Rudolf Hartig w znacznym stopniu zdemontował infrastrukturę nazi-stowską i oczyścił repertuary miejskie z prac nazistów. W tym samym czasie obaj dygnitarze stawiali na zaakcentowanie progresywnych tradycji swoich miast: odbudowali przedwojenne organizacje pracownicze, wyznaczali artystów lewicowych na przewodniczących związków zawodowych i poszerzali kontrolę miasta nad sztuką. Ten proces filtracji zniósł znaczące różnice między Krakowem a Lipskiem, podkreślając ich podobieństwa. Upodobnił sceny artystyczne obu miast, nie homogenizując ich i nie eliminując ich cech dystynktywnych. Co więcej, nie ma podstaw do tego, aby sądzić, że tego typu konwergencja ograniczała się wyłącznie do Krakowa i Lipska. Stawiając na te same progresywne tradycje, urzędnicy lokalni w całej Europie Wschodniej byli nie tylko w stanie osiągnąć podobny poziom kontroli, lecz także wpływać na sztukę w podobny sposób. Stworzyli kulturową konwergencję, która opierała się w mniejszym stopniu na scentralizowanej władzy niż na oddolnej inicjatywie, w mniejszym stopniu na narzucaniu nowych instytucji administracyjnych niż na przekształcaniu istniejących. Stworzywszy rewolucję przez rekonstrukcję, urzędnicy lokalni sformowali jedność przez różnorodność w całym bloku sowieckim.

* * *

Stalinizm nie był zbyt łaskawy dla Bolesława Drobnera. Chociaż dygnitarz poparł połączenie socjalistów z komunistami w okresie międzywojennym, to sprzeciwił mu się po II wojnie światowej i w konsekwencji musiał zrezygnować ze stanowiska w partii socjalistycznej. Pozostał jednak członkiem PZPR, posłem do Krajowej Rady Narodowej i Sejmu PRL i członkiem Rady Miasta Krakowa. Po 1956 r., kiedy PZPR zaczęła się destalinizować, Drobner przez krótki czas był przewodniczącym Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Krakowie, czyli zajmował najwyższe stanowisko partyjne na szczeblu lokalnym. Otrzymał również jedno z najwyższych odznaczeń w komunistycznej Polsce, w tym „berło włodarza na polu kultury”, przyznane mu przez Miejską Radę Narodową w Krakowie. Drobner zmarł w wieku lat 85, w marcu 1968 r., w czasie gdy nowa fala protestów zagroziła upadkiem systemu politycznego, który tak pracowicie budował.

Rudolf Hartig nadal przewodził lipskiemu Wydziałowi Kultury latem 1951 r., kiedy przeprowadził się do Berlina, aby zostać członkiem nowo powołanej Państwowej Komisji ds. Kultury, prekursora wschodnioniemieckiego Ministerstwa ds. Kultury. Był szefem Departamentu Muzyki teŝe Komisji, przyczyniając się do rozwoju przepisów i repertuarów występów muzycznych w całej NRD. W 1954 r. Hartig został pierwszym dyrektorem Centralnej Rady Jugendweihe, rytuału opracowanego jako kontrpropozycja wobec chrześcijańskiego bierzmowania. Gdy ustępował z urzędu w 1961 r., prawie 90 proc. czternastolatków w Niemczech Wschodnich przeszło ceremonię Jugendweihe, ślubując walczyć za „wielką i czcigodną sprawę socjalizmu”⁸⁸. Hartig zmarł w Berlinie w listopadzie 1962 r., kilka miesięcy przed swoimi siedemdziesiątymi urodzinami.

W całej Europie Wschodniej urzędnicy lokalni, tacy jak Drobner i Hartig, stali się pierwszymi agentami rewolucji kulturalnej, która osiągnęła swoje apogeum pod koniec lat czterdziestych, ale jej początki sięgają wysiłków odbudowy będących następstwem II wojny światowej. Częściowo dzięki instrukcjom, a częściowo dzięki intuicji administracja miejska przeprowadziła transformację strukturalną sfery kultury: poszerzyła zakres kontroli państwowej nad sztuką, eliminując wpływy prawego skrzydła, i osłabiła autorytet czynników niepaństwowych. Wszystko to uczyniono z zachowaniem pozorów sprzyjania konwencji i nie prowokowano publicznego alarmu. Selektywna rekonstrukcja okazała się wysoce skuteczną formą rewolucji, ponieważ maskowała fakt, że jakakolwiek rewolucja w ogóle nastąpiła. Zakorzeniając nową politykę w starych praktykach, oddolni urzędnicy byli w stanie przedstawić stalinizm jako raczej rodzimy produkt niż jako coś narzuconego z zewnątrz. Filtrując kultury narodowe w podobny sposób, umożliwili przejściową konwergencję kultury. Zarówno administracja lokalna, jak i tradycje lokalne stały się instrumentami nowej rewolucji komunistycznej w Europie Wschodniej: nie tylko otworzyły drogę kulturze stalinowskiej, lecz także pomogły utworzyć blok sowiecki.

Słowa kluczowe: Kraków, Lipsk, sowietyzacja, polityka kulturalna, związki artystów, rekonstrukcja, II wojna światowa, blok sowiecki

Kyryll Kunakhovich (ur. 1984) – jest stypendystą w Instytucie Badań Rosyjskich i Europejskich w College of William & Mary. Otrzymał tytuł doktora historii na Uniwersytecie Princeton. Pracował jako adiunkt w Centrum Nauk Humanistycznych Mahindra na Harvardzie. Opublikował kilka artykułów na temat kultury w krajach bloku sowieckiego, m.in. poświęconych teatrowi, filmowi i wymianie międzynarodowej. Pracuje nad książką pt. „Culture for the People: Art and Politics in Communist Poland and East Germany”.

Postwar Cultures: Art and Communism in Krakow and Leipzig

On the morning of January 19, 1945, Dr. Bolesław Drobner arrived as the first representative of Poland's postwar government, charged with a special mission: to resurrect

⁸⁸ 88 Prozent aller Schüler erhalten Jugendweihe, „Neues Deutschland”, 6 XII 1960 r.

the city's arts scene and build a new, democratic culture. Six months later a music teacher named Rudolf Hartig took up his new post in Leipzig's bullet-riddled City Hall. Hartig was a lifelong communist who took over the city's Culture Department after the Nazi collapse.

Drobner and Hartig became local agents in a transnational project that spanned Eastern Europe: the search for a distinctive socialist culture. This paper investigates what they did at the city level in the first half-decade after World War II. For the East European regimes that came to power after WWII, culture was not a form of entertainment but a tool of governance. Both Drobner and Hartig viewed art as a foundation of the postwar order, capable of bridging social divisions, eradicating fascist residues, and promoting a Marxist worldview. At the same time, the two officials could not simply impose their vision from above: they also had to contend with Soviet advisors and local artists, two groups that had their own notions of what art should look like. The struggle for socialist culture thus reflected broader struggles over political and social control in Eastern Europe.

This paper compares cultural reconstruction in Krakow and Leipzig, two of Eastern Europe's major cities. Looking at them side by side allows us to assess the role Soviet officials played in local affairs and to refine our notion of Sovietization. The postwar program of socialist culture was not just a Soviet imposition but rather had deep native roots. Lacking concrete models or instructions, both Drobner and Hartig relied on prewar conventions, national traditions, and even fascist practice. They pursued policies that seemed to uphold the status quo and therefore provoked little opposition – even from those who opposed leftist parties. Yet these policies also expanded the authority of the state, paving the way for a radical restructuring of the cultural sphere in the years 1949/50. It was widely accepted principles like democratization that enabled the Stalinization of Polish and German culture. The policies that Drobner and Hartig developed proved to have a lasting impact on the Soviet Bloc: they prepared the ground for the Stalinist system, but also preserved local traditions that reemerged when that system collapsed.

Key words: Krakow, Leipzig, Sovietization, cultural policy, artists' unions, reconstruction, World War II, Soviet Bloc