

Wojciech Tomasiak

Socrealizm albo milczenie kobiet

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (113), 89-94

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Socrealizm albo milczenie kobiet

O socrealizmie – ujmując rzecz najogólniej – można mówić i pisać dwojako: śledząc w nim to, co widoczne, a więc dozwolone (dopuszczalne), zdefiniowane w enuncjacjach programowych, oraz – przeciwnie – badając sferę jego nieobecności, braków, inwentaryzując wszystko to, co objęte zostało – wyrażonymi lub nie – zakazami, co system skazał na wykluczenie, a co żyło życiem podskórnym, utajonym, dając o sobie znać w specjalnych sytuacjach, w rozmaitych szczelinach oficjalnego dyskursu kultury komunistycznej, w jego niedomówieniach, niespójnościach, nieoczekiwanych stłumieniach i zahamowaniach, w semantycznych zbitkach i kompozycyjnych zgrzytach. Książka Ewy Toniak¹ dotyczy sztuki polskiej okresu realizmu socjalistycznego, a konkretnie tego, co ten system artystyczny lokował po stronie nienormalnego, innego, skazanego na ekskluzję, naruszającego akceptowany i wzmacniany porządek wartości. Autorka dekonstruuje ten porządek, przyglądając się socrealizmowi z perspektywy, jaką oferuje krytyka feministyczna. Uwagę badaczki skupia więc obraz kobiety, który wyłania się z przekazów artystycznych: kompozycji malarskich i rzeźbiarskich, filmów dokumentalnych i fabularnych, utworów literackich, zdjęć z okładek pism kobiecych z lat pięćdziesiątych.

A chodzi o obraz właściwy klasycznemu dyskursowi patriarchalnemu, gdzie przeciwstawienie męskie – żeńskie ma charakter hierarchiczny i przekłada się na więzkę innych opozycji, takich jak aktywne – pasywne, twórcze – bierne, zewnętrzne (nieograniczone) – wewnętrzne (ograniczone), uporządkowane (i zracjonalizowane) – anarchiczne (i żywiołowe), duchowe – materialne, związane z kulturą – po-

¹ E. Toniak *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008. Cytaty lokalizuję w tekście.

Roztrząsania i rozbiory

zostające w niewoli natury. W socrealizmie – zauważa Toniak – tkwi głęboka niekonsekwencja. Realizm socjalistyczny jest na poziomie programowych zapowiedzi sztuką prokobiecą, proklamującą równość płci i neutralizację wyliczonych przed chwilą opozycji, gdy tymczasem w poszczególnych tekstowych realizacjach ujawnia się wyraźna dominacja tych jakości, które w naszej kulturze kojarzone bywają ze społeczną rolą mężczyzny. Za fasadą równości kryje się tu przemoc, agresja, uprzedmiotowienie. Dyskurs emancypacyjny lat pięćdziesiątych rozsądza figura Innego, którego odrębność niepokoi, razi, prowokuje do neutralizowania napięcia, zniesienia różnic, spacyfikowania i bezwarunkowego podporządkowania („skolonizowania”). Socrealizm badany narzędziami krytyki feministycznej jawi się jako heroiczna narracja mężczyzn-budowniczych, którzy wznoszą podwaliny pod nowy świat, usuwając po drodze wszystkie defekty tego starego i rozwiązując wyhodowane w nim problemy tak, by nowy znaczyło odtąd – idealny, nieprześcigniony w swej doskonałości i pięknie. To, co ważne, dzieje się tutaj w przestrzeni otwartej i publicznej, tj. na placu budowy, w fabryce, w zgiełku maszyn, w atmosferze walki. Teoretycznie chodzi o obszar, gdzie płeć nie ma znaczenia w podziale społecznych zadań i gdzie w wypełnianiu dziejowej misji mężczyznom towarzyszą kobiety. Tekstowa praktyka każe jednak badaczce na deklarowane kobiece współuczestnictwo spojrzeć z największą podejrzliwością. Nie dając się zwieść oficjalnym hasłom i wzmówieniom komunistycznej propagandy, Ewa Toniak szuka w socrealistycznym świecie kobiecych miejsc na własną rękę. I znajduje: w przestrzeni zamkniętej, ograniczonej, wstydliwie chowanej i kojarzonej tradycyjnie z materia, nieczystością, brudem, grzechem, tj. w kuchni.

Pasjonujące jest to poznawanie socrealizmu przez analizę elementu z niej wypartego (wypieranego), (s)tłumionego, wstydliwie ukrywanego, który raz po raz spod kurateli doktryny się wymyka, dając świadectwo swego istnienia – jak zapach, który w mieszczańskim salonie zdradza lokalizację kuchni. Wykluczenie kobiet z przestrzeni publicznej i odesłanie ich do getta prywatności to gest, który Ewa Toniak pokazuje najpierw w dyptyku Aleksandra Kobzdeja. Jedną część tej kompozycji to płótno zatytułowane *Podaj cegłę* (1950), które – wielokrotnie ekspozowane i rozpowszechnione w dziesiątkach reprodukcji – weszło do polskiej ikonosfery w roli dzieła egzemplarycznego, wzorowej realizacji pryncypiów nowej metody twórczej. Socrealizm w polskim malarstwie kojarzy się więc dziś przede wszystkim ze sceną, której bohaterami są pracujący murarze, trzech mężczyźni pokazani na tle błękitu nieba (i z heroizującej perspektywy, tj. od dołu), zamrożeni jak w filmowym kadrze, utrwaleni w pozach, których nie mieli przed momentem i które zaraz znikną, bo są ogniwem ruchu, heroicznego wysiłku, aktywnego działania. Z tą właśnie kompozycją plastyczną, której dynamikę wzmacnia tytuł-wzewanie, zestawia Ewa Toniak *Ceglarki*, obraz namalowany przez Kobzdeja w tym samym czasie, co *Podaj cegłę*, ale skazany od początku na karę magazynowego odosobnienia, bardzo rzadko ekspozowany, a więc raczej podglądany niż oglądany. Analiza dyptyku otwiera książkę *Olbrzymki*, prezentując komplet kategorii i przeciwstawień, które w różnych kombinacjach stosowane są w następnych częściach

pracy. Najważniejsze z tych przeciwstawięń wyeksponowane zostało w podtytule: *Polityka przestrzeni/polityka milczenia*. Okazuje się, że opozycja płci zostaje w socrealizmie sprowadzona do przeciwstawienia mowa – milczenie, słowo – obraz. Kulturę, jaką opisuje autorka, charakteryzuje głęboka nierównowaga: dominacja tego, co męskie, i zarazem tego, co wyrażone w słowie. Kultura komunistyczna, rewolucyjna w swych założeniach, w istocie utrwała tradycyjny porządek, taki, gdzie mowa jest po stronie aktywnych (także wzrokowo) mężczyzn, milczenie – po stronie pasywnych i wystawionych na oglądanie kobiet.

Hegemonię (męskiego) słowa demonstruje autorka na przykładzie relacji, jaka kształtuje się między kompozycją plastyczną i narzucającą jej znaczenie formułą tytułową. Wspomniane już *Ceglarki* Kobzdeja są znakomitym materiałem do zademontrowania tego, w jaki sposób materia słowna może posłużyć do przystąpienia tradycyjnego wizerunku kobiecości, zneutralizowania różnic, włączenia inności w obszar tego, co swojskie, normalne, akceptowalne. Na płótnie dostrzega Toniak ślad realnej rzeczywistości, niechciany (czy może – niezamierzony) dokument sporządzony na placu budowy, tam, gdzie toczy się batalia o lepsze jutro. W tej batalii, jak dowodzi *Podaj cegłę*, uczestniczą mężczyźni: to oni odpowiadają za kierunek i tempo natarcia. W tle sportretowanej trójki murarzy widnieje maszt, symbolizujący orientację ku górze. Ten uwznioślający rzeczywistość ruch materializuje się we wznoszonym męskimi rękoma murze. *Ceglarki* to grupa trzech kobiet, pokazanych najpewniej w przerwie pracy; jedna z nich jest wyraźnie starsza i sprawia wrażenie zmęczonej, zrezygnowanej, jakby odsuniętej (odsuwającej się) na margines; dwie młodsze zajęte są rozmową. Nie ma tu nic z wojowniczej atmosfery z *Podaj cegłę*, jest za to jakiś smutek, w którego potęgowaniu uczestniczą chwytły formalne: bezokienna, ograniczona przestrzeń, bladougrowe tło, które – wobec rozsunięcia postaci ku bocznym krawędziom płótna – zatrzymuje wzrok widza na pustce. Ale tytuł *Ceglarki* nie pozwala tej kompozycji osunąć się w pustkę, formuła tytułowa lokuje bohaterki obok (a więc mimo wszystko – blisko) głównego duktu dziejów, sugerując, że widziane na obrazie postaci pozostają w jakimś kontakcie z tym, co w męskim świecie ważne i cenne. Tytuł czyni z bohaterek figury drugoplanowe, spełniające względem bohaterkich mężczyzn role usługowe; to „karmicielki”, zatroskane o budulec, z którego powstaną nowe domy.

Rozbijając w *Ceglarkach* jedność płótna i tytułu, Ewa Toniak niepotrzebnie wyhamowuje swój dokonstrukcyjny impet. Tytuł w socrealistycznych obrazach – powiada badaczka – „projektował” pokazywane sytuacje, dyscyplinował ich wymowę. Ale zaraz potem o *Ceglarkach* pisze jako o „neutralnym, nienarzucającym widzowi żadnych sugestii interpretacyjnych tytule, który jest jedynie opisem zawodu, jak na przykład prądkę, społecznie wykonywanej roli” (s. 17). Widziałbym rzecz nieco inaczej – trzymając się konsekwentniej toru interpretacyjnego, jaki wytycza badaczka. Otóż *Ceglarki* wcale nie są tytułem „neutralnym”, takim, który nie podsuwa „żadnych sugestii interpretacyjnych”; przeciwnie – to formuła zdecydowanie zideologizowana, przenosząca sytuację ukazaną na obrazie w obszar uporządkowany i kontrolowany przez doktrynę. Nie do pomyślenia byłby tutaj

Roztrząsania i rozbiory

tytuł *Zmęczenie* (zgodny przecież z nastrojem sceny), opór doktrynie stawiałaby też formuła *Kobiety* (nazywająca wprost inność, zaznaczająca odrębność pokazywanego świata). Przez słowo *Ceglarki* wsączają się do obrazu skojarzenia z mурowaniem, budowaniem, pracą fizyczną i z przestrzenią otwartą, gdzie działają mężczyźni. Wybrany przez Kobzdeja tytuł wygładza zmarszczki na twarzy starszej kobiety i winduje rozmowę, którą prowadzi para młodszych pracowników, z poziomu kuchennego plotkowania na poziom dyskusji o planie lub wymiany zawodowych doświadczeń. Można powiedzieć: słowo ratuje tu obraz, który w 1950 roku bliższy był w swej wymowie przygnębiającej powszedniości widza niż wizjom, które oferowała mu ideologia. W kontekście, jakiego dostarcza formuła *Podaj cegłę*, słowo *Ceglarki* wydaje się istotnie mniej agresywne, ale w kontekście samego płótna i jego semantycznej nieoczywistości (czy nawet – nieortodoksyjności) ujawnia niezwykłą siłę narzucania (dyktowania) tego, co widz miał zobaczyć.

Rozpoznanie sztandarowego płótna polskiego socrealizmu, *Podaj cegłę*, jako części dyptyku to – jak podkreśla Toniak – zasługa jej poprzedniczek, historyczek sztuki, przecierających w polskim socrealizmie szlaki dla krytyki feministycznej. Związki *Podaj cegłę* z *Ceglarkami* układają się w *Olbrzymkach* w bogatą siatkę podobieństw i pokrewieństw (także odwróceń i zaprzeczeń), spośród których osobliwie efektownie wyglądają te, które biorą się ze wspólnoty tradycji, ze wspólnego uczestnictwa w nurcie artystycznym, którego źródła biją w neoklasycyzmie sztuki rewolucji francuskiej, w kompozycjach Jacques'a-Louisa Davida (*Brutus, Przysięga w sali do gry w piłkę, Przysięga Horacjuszy*). Ale znaczeniowy most między buńczucznym *Podaj cegłę* i stłumionymi *Ceglarkami* ma też przeszło ufundowane całkiem współcześnie, w sztuce masowej, której zainteresowanie komunistyczną przeszłością ma bardzo różne (w tym również – feministyczne) uzasadnienia. Bogactwo materiału analitycznego, jakim operuje Toniak, robi wrażenie, trudno mi się jednak oprzeć pokusie, by wskazać tekst, w którym dyptyk Kobzdeja został wykorzystany i przetworzony w bardzo szczególnym czasie historycznym. Mam tu na myśli *Pieśń o cegle* (ze słowami Andrzeja Mogielnickiego), utwór brawurowo wykonywany przez Izabelę Trojanowską, lepiej znany pod tytułem wziętym z pierwszej linijki piosenki: *Podaj cegłę. Pieśń o cegle* zabrzmiała na XIX Festiwalu w Opolu prowokacyjnie (prezydium krakowskiego zarządu ZSMP zaprotestowało w obronie sponiewieranego przez wykonawczynię symbolu – czerwonego krawatu), ale mogła tak zabrzmieć tylko w tym jednym momencie: w chwili zachłyśnięcia się wolnością, przyjemnego oszołomienia, które wzmaga się wraz z tym, jak stary porządek zaczyna coraz bardziej chwiać się, trzeszczeć, odsłaniając to, co pochowane było za fasadą patetycznych słów. W Polsce po Sierpniu można było czuć zmianę. Głos Izabeli Trojanowskiej zyskiwał siłę na festiwalu, który wielu słuchaczom dawał nadzieję, iż jest już pierwszym „wolnym”. Wbrew tradycji nie przyznano wtedy tytułu miss obiektywu. Wydaje się, że największe szanse miała na tę nagrodę właśnie Izabela Trojanowska, której estradowa prezencja mogła nasuwać skojarzenia ze zmysłowymi i atakującymi młodzieżczą świeżością figurami kobiet-wyzwolicielek. Wiosną 1981 roku chyba nikt z widzów polskiego amfiteatru nie mógł przewidzieć,

że solidarnościowa euforia skończy się bardzo szybko. 13 grudnia 1981 silni mężczyźni w wojskowych mundurach znów wzięli sprawy w swoje ręce. Wiosną 1982 w Opolu panowała już bezpieczna cisza.

Do przywołania piosenki (i okoliczności jej wykonania) skłania mnie Ewa Toniak, wprowadzająca do swej książki nadzwyczaj interesujący wątek rozważań, który nazwałbym opowieścią o kobiecych rewanzach, o tym, w jaki sposób męski i władczy dyskurs epoki komunizmu jest w polskiej sztuce kobiet demaskowany, rozbrajany, kompromitowany, parodiowany. Ewę Toniak interesuje więc socrealizm nie tylko jako fenomen historycznie zamknięty, lecz również jako punkt wyjścia do tego, co dzieje się w polskiej sztuce dziś, a to znaczy – po latach komunistycznej, męskiej dyktatury. Idzie o twórczość Katarzyny Kozyry, Mai Gordon, Zofii Kulik, Anny Baumgart, Aleksandry Polisiewicz, artystek, dla których rozrachunek ze stalinizmem (i okresem Peerelu) ma tło osobiste i jest częścią współczesnej dyskusji o płci w kulturze. Warto przy okazji przypomnieć, że polskiemu rozstaniu się z komunizmem towarzyszą słowa kobiety. Telewizyjna wypowiedź Joanny Szczepkowskiej („Proszę Państwa, 4 czerwca 1989 roku skończył się w Polsce komunizm”) to jakby skromne, kobiece unieważnienie (odwołanie) podwójnie męskiego *Manifestu komunistycznego*. To także przeniechanie komunikatu, który z ekranów telewizorów płynął nieprzerwanie w mroźną niedzielę 13 grudnia 1981 roku. Donośność kobiecego głosu jest czymś, co czyni nasze spory z powojenną przeszłością doświadczaniem odrębnym: w artystycznym rozmontowywaniu rosyjskiego socrealizmu biorą wszak udział przede wszystkim mężczyźni (Witalij Komar, Aleksander Melamid, Aleksander Kosolapow, Oskar Rabin). Dlatego podkreślając rolę kobiet w „porachunkach z erą komunizmu” (s. 139) Toniak wskazuje zarazem na to, jak na naszą powojenną kulturę wpłynęły spory i dyskusje intelektualne, które rozgrzały świat Zachodu.

Do dialogu z męskim socrealizmem włącza się Ewa Toniak osobiście. Jej książka o sztuce tworzonej przez silnych mężczyzn jest ostentacyjnie kobieca, przekornie inna od tego, co stanowi jej temat. Jak czytamy w pierwszym zdaniu, zebrane w tomie szkice „powstały z nudy” (s. 5). Tom *Olbrzymki* przypomina w swej strukturze delikatny *patchwork*, co jest oczywistym negatywem dla solidnych, monumentalnych, wznoszonych wedle planu (i niekiedy zespołowo) dzieł epoki komunizmu. Realizm socjalistyczny przyznawał prymat słowu, centralną rolę w tym systemie odgrywała literatura, nad którą – za sprawą słownego tworzywa – łatwiej było władzy zapanować. Obraz jest tu semantycznie upodrzędzony, poddany kontroli słowa (na przykład przez ideologicznie wyrazisty tytuł, komentarz dodany do scen filmu, podpis pod fotografią itp.). Tom *Olbrzymki* tę hierarchię odwraca: słowo, które kultura komunistyczna postawiła w centrum, tu usunięte zostało na margines rozważań; podstawowego materiału analitycznego dostarczają więc płótna malarskie, rzeźby, kadry z filmów, zdjęcia z okładek czasopism, fotomontaże. Książka ma bogatą szatę ilustracyjną, co także wolno odczytywać jako kontrapunkt dla opisywanej w niej socrealistycznej werbalności. Sztuka polska lat pięćdziesiątych oglądana w zaproponowanym przez Ewę Toniak porządku (tzn. na pierwszym pla-

Roztrząsania i rozbiory

nie kobiece, „anarchiczny” w swej semantyce obraz, na drugim – męskie, kontrolujące sens obrazu słowo) odsłania to, czego pokazywać nie chciała i nie mogła – swój mizoginizm.

Wojciech TOMASIK

Abstract

Wojciech TOMASIK
Kazimierz Wielki University (Bydgoszcz)

Socialist Realism, Or, Silence of Females

Review: Ewa Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm* [‘The Giantesses. Woman and Socialist Realism’], Korporacja Ha!art, Krakow 2008.

The book by Ewa Toniak deals with Polish art of the socialist realism period, read as implementation of a classical patriarchal discourse. The scholar thus writes on Polish socialism from a perspective that enables to reach for the male/female opposition, showing that there is violence, aggression and objectification hiding underneath a façade of equality. In communism, the ‘female question’ is posed and then resolved by males. Ms. Toniak includes in her book a very interesting thread of consideration which might be called a story of women’s revenges, of how and in what ways the male and imperious discourse of the communism epoch is getting unmasked, disarmed, discredited and parodied in the Polish female art.