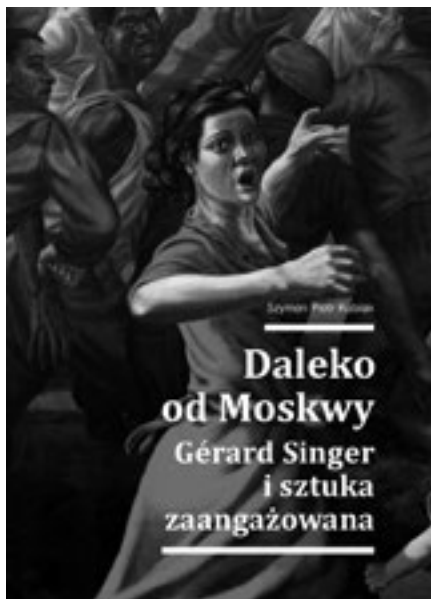


Czy wystarczająco daleko od socrealizmu?

—

Beata Małgorzata Wolska



Dlaczego warto dziś mówić o socrealizmie? Jest to pytanie, do którego postawienia sprowokowała (i na które w dużej mierze dała odpowiedź) szczecińska wystawa *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana* (28.04. – 30.06.2016, Muzeum Narodowe w Szczecinie) i towarzysząca jej publikacja¹ Szymona Piotra Kubiaka (na ekspozycji zostały zgromadzone dzieła takich artystów, jak Xawery Dunikowski, Wojciech Fangor, Tomasz Gleb, André Fougeron, William Gropper, Renato Guttuso, Tadeusz Kantor, Tadeusz Kulisiewicz, Lech Kunka, Alfred Lenica, Bernard Lorjou, Gabriele Mucchi, Beniamin Pacanowski, Jaroslav Paur, Erna Rosenstein, Gérard Singer, Władysław Strzemiński, Bogusław Szwacz i Boris Taslitzky, nie tylko te z Muzeum Narodowego w Szczecinie, ale także wypożyczone z Muzeum Narodowego i Muzeum Niepodległości w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, galerii Mercier & Associés w Paryżu oraz prywatnej kolekcji wdowy po artyście Claudette Singer). Warto mówić o socrealizmie przede wszystkim dlatego, że jego dorobek artystyczny bywa postrzegany bardzo często równie tendencyjnie, jak tendencyjna była twórczość tego okresu. Dokonania tego czasu bywają wrzucane do jednego (czerwonego) worka twórczości socrealistycznej, która uznawana jest za niegodną zainteresowania. Wydaje się, że istnieje przeświadczenie, iż nie ma po co do tego worka sięgać, ewentualnie po to, by przypomnieć komuś, że powinien się wstydzić za to, co wówczas stworzył.

Takie przeświadczenie wynika z wielu względów. W Polsce (i innych krajach byłego bloku wschodniego) jest ono po części skutkiem zależności socrealizmu od partii komunistycznej (a co za tym idzie, od ideologii i ustroju totalitarnego). Dla porządku przypomnijmy podstawowe informacje na temat powstania realizmu socjalistycznego, które wraz z okolicznościami rozwoju i upadku przedstawił Edward Możejko (*Realizm*

—

¹ Sz.P. Kubiak, *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana* [w druku].

socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek, książka ukazała się w 1977 r. w Bonn). Realizm socjalistyczny² został przyjęty w 1934 roku w statucie Związku Pisarzy Sowieckich (uchwalonym na Pierwszym Wszechniowskim Zjeździe w Moskwie)³. Był on definiowany w następujący sposób:

„Realizm socjalistyczny będący podstawową metodą sowieckiej literatury pięknej i krytyki, wymaga od artysty prawdziwego, historycznie konkretnego przedstawienia rzeczywistości w jej rewolucyjnym rozwoju”⁴.

Podstawowym założeniem było zatem przyjęcie socrealizmu jako obowiązującej metody twórczej w Rosji sowieckiej, początkowo w literaturze i krytyce (następnie uczyniono to w pozostałych dziedzinach sztuki). Jej celem było „prawdziwe” zaprezentowanie rzeczywistości. Co istotne – powinna ona być ukazana w rewolucyjnym rozwoju. Uzupełnienie tej definicji stanowią towarzyszące jej kategorie ideologiczne i estetyczne, to jest *partijność*, typowość, zagadnienie bohatera pozytywnego, romantyczność i *narodność*⁵, które – nie wchodząc w różne interpretacje tych pojęć – można uznać za wyznaczniki sztuki socrealistycznej.

W ZSRR socrealizm został narzucony przez władzę jako obowiązująca metoda twórcza⁶. Trudno byłoby uzyskać przychylność artystów, ponieważ mowa o ograniczeniu, które podważa podstawową wartość, jaką jest wolność twórcza. Jeśli artyści wybierają jakiś kierunek w sztuce, chcą robić to z własnej woli. A w związku z tym, że podczas stalinizmu niestosowanie się do dyrektyw groziło ograniczeniem swobód albo utratą życia, tym bardziej nie sposób było przystać na odgórnie przyjętą metodę twórczą. Stąd wynikają mocne przesłanki do utrwalania przeświadczenia, że socrealizm, będący wynikiem przymusu ideologicznego, nie może być pozytywnie wartościowany.

Trzeba jednak pamiętać, że realizm socjalistyczny został sformułowany w 1934 roku w Rosji sowieckiej i początkowo był rozpowszechniany w innych krajach bez przymusu politycznego⁷. Twórcy lewicowi z innych krajów europejskich, zafascynowani realnymi zmianami socjalistycznymi w Moskwie, dobrowolnie czerpali z formułowanych tam haseł. Po wojnie kraje bloku wschodniego były zmuszone do przyjęcia doktryny, lecz

² Warto jednak pamiętać, że pojęcie „realizm socjalistyczny” było użyte już wcześniej, i wcale nie pierwszy raz przez Józefa Stalina, jak na ogół się przyjmuje. Zob. E. Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Kraków 2001, s. 15. Możejko, za H. Jermołajewem, sugeruje, że za początek mówienia o realizmie socjalistycznym jako o postulowanej metodzie twórczej, która winna być zastosowana w środowiskach artystycznych w Moskwie, należy uznać przemówienie I. Grońskiego (ówczesnego redaktora naczelnego rządowego dziennika „Izwestia”) z 1932 r.

³ Zob. E. Możejko, *Realizm...*, s. 65–66.

⁴ *Pierwszy wsiesajunyj sjezd sowieckich pisatelej 1934. Stienograficzeskij otczoł*, Moskwa 1934, s. 716, cyt. za: E. Możejko, *Realizm...*, s. 65.

⁵ Ibidem, s. 95. Możejko dokonuje szczegółowej analizy tych pojęć, uwzględniając różne źródła i konteksty ich definiowania.

⁶ W Polsce realizm socjalistyczny został zapowiedziany przez Bolesława Bierutę już 16 listopada 1947 r. podczas przemówienia z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu. Oficjalnie zadekretowano go w literaturze podczas zjazdu szczecińskiego w 1949 r. (zob. np.: D. Dąbrowski, P. Michałowski (red.), *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, Szczecin 2002; P. Knap (red.), *Wokół zjazdu szczecińskiego*, Szczecin 2011), a w sztuce – w 1950 r. na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki.

⁷ Choć nie było przymusu, można mówić o naciskach wywieranych przez partię (Francuską czy Włoską Partię Komunistyczną), która faworyzowała socrealizm (przedkładała go nad modernizm). Większe korzyści można było czerpać, tworząc w zgodzie z realizmem socjalistycznym.

zachodnia Europa – już nie, a i tam powstawały dzieła socrealistyczne. I to właśnie socrealizm przedwojenny i powojenny funkcjonujący poza ZSRR – zwłaszcza we Francji, ale nie tylko – jest głównym tematem wystawy i publikacji *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana*.

Wydaje się, że w powszechnym przekonaniu nastąpiło zmarginalizowanie tych dwóch nurtów socrealizmu. Przyczyniły się do tego między innymi cezury czasowe, które stosowane są w niektórych opracowaniach sztuki socrealistycznej. I tak na przykład *Słownik realizmu socjalistycznego* pod redakcją Zdzisława Łapińskiego i Wojciecha Tomasika, który zawiera hasła związane głównie z literaturą socrealistyczną, obejmuje okres od 1949 do 1955 roku. Jak czytamy we wstępie:

„Chodziło bowiem o to, by pokazać lata 1949–1955 w Polsce jako część procesów, które formowały kulturę krajów Europy Środkowo-Wschodniej, i które – widać to z dzisiejszej perspektywy – objęły w istocie kilka dekad XX wieku”⁸.

W historii sztuki można wymienić jako przykład książkę *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954* Wojciecha Włodarczyka⁹. Cezury wybierane przez autorów są naturalne, oddają daty oficjalnego wprowadzenia socrealizmu – w literaturze oraz sztukach plastycznych i architekturze. Co trzeba podkreślić, w wymienionych publikacjach pojawiają się również nawiązania do wcześniejszego okresu socrealizmu. Nie zakłóca to jednak wrażenia, jakoby socrealizm poza tymi ramami nie funkcjonował.

Rodzi się pytanie (stawiane np. przez Możejke w kontekście twórczości Bertolta Brechta¹⁰): czy w przypadku twórczości poza ZSRR można mówić o socrealizmie? Czy nie mamy jednak do czynienia ze sztuką zaangażowaną¹¹, w której postulowane są idee socjalistyczne (a nie ze sztuką socrealistyczną)? Nie bez przyczyny podtytuł wystawy Szymona Piotra Kubiaka brzmi *Gérard Singer i sztuka zaangażowana*. Jest on bezpieczniejszy. A mimo to wydaje się, że mówienie o sztuce socrealistycznej poza ZSRR w wielu przypadkach jest uzasadnione. Przede wszystkim dlatego, że sami twórcy, o których w tym miejscu mowa, powoływali się na socrealizm. Zasadniczą różnicą było to, że nie został on narzucony, więc pozostawiał znacznie większą swobodę twórczą, a w rezultacie powstały do pewnego stopnia odmienne dzieła (ale tylko do pewnego stopnia).

⁸ Z. Łapiński, W. Tomasik (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków 2004, s. IX.

⁹ W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991.

¹⁰ Możejko podejmuje próbę zakwalifikowania twórczości Brechta w taki oto sposób: „Chociaż przy różnych okazjach wypowiadał się on o realizmie socjalistycznym, to przecież nigdy nie zadeklarował się jako realista socjalistyczny; pisarz ten jak mało kto bał się ciasnoty, etykietek i ograniczeń. Jeśli mamy go klasyfikować, to chyba tylko jako pisarza socjalistycznego. Pojęcie literatury socjalistycznej nie zakłada istnienia jakichś z góry ustalonych kryteriów formalnych, pozostawia artyście pod tym względem wolną rękę” (E. Możejko, *Realizm...*, s. 131).

¹¹ „Sztuka zaangażowana” to pojęcie wprowadzone przez Jeana-Paula Sartre’a i użyte jako postulat większego zaangażowania społecznego sztuki w celu budowanie ludzkiej wolności. Koncepcja „literatury zaangażowanej” po raz pierwszy została wypowiedziana przez Sartre’a w 1945 r. przy okazji prezentacji pisma „Les Temps Modernes”, a pełniejsza definicja znalazła się w szkicu opublikowanym w 1947 r. pod tytułem *Czym jest literatura?* (pol. wyd.: J.-P. Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, przekł. J. Lalewicz, Warszawa 1968), zob. więcej na ten temat: P. Mościcki, *Mościcki: zaangażowanie i autonomia teatru*, *Dziennik Opinii*, 10.02.2008, <http://www.krytykapolityczna.pl/TekstypozakP/MoscickiZaangazowanieiautoniamiateatru/menuid-76.html> (21.06.2016).

A warunki do przejmowania realizmu socjalistycznego były sprzyjające¹². Rozczarowanie kapitalizmem i ówczesna sytuacja społeczno-ekonomiczna zjednywały sprzymierzeńców myśli marksistowskiej. Przekonywano, że realizm socjalistyczny jest odpowiedzią na postulaty socjalistyczne. W Rosji sowieckiej dowodzono, że po rewolucji wszystko zmierza ku dobremu. Dla Europy Zachodniej rewolucja była symbolem realnych zmian społecznych.

Na płaszczyźnie sztuki sformułować można dodatkowe argumenty, które są jednocześnie przedstawieniem tego, w jaki sposób socrealizm bywa interpretowany. Jak przekonywał Wojciech Włodarczyk (jeden z pierwszych komentatorów sztuki socrealizmu, jego książka wydana została w Paryżu w 1986 r.), realizm socjalistyczny był możliwy przede wszystkim dzięki awangardzie, która miała przełomowe znaczenie dla sztuki XX wieku¹³. To awangarda nawoływała do zmiany statusu sztuki i artysty, oczekując, ażeby artysta poprzez sztukę zmieniał rzeczywistość:

„Łączenie «sztuki» z «życiem» dokonywało się w obrębie awangardy w różnoraki sposób: na poziomie biografii artysty, tematów dzieł, programów, poprzez nowatorstwo języka plastycznego w imię radykalnej polityki, poprzez postulowane funkcje sztuki itp. Chęć połączenia zadecydowała o utopijności awangardy i jej «totalistycznych» zapędach oraz wewnętrznych sprzecznościach doktryny”¹⁴.

Tezę tę rozbudował Boris Groys (poruszający problematykę realizmu socjalistycznego i komunizmu w kilku swoich książkach) w publikacji *Stalin jako totalne dzieło sztuki*¹⁵ (z 1992 r.), pokazując, że nie tylko socrealizm był możliwy dzięki awangardzie, lecz też Józef Stalin był konieczny, aby zrealizować do końca postulaty awangardy. Groys podkreśla, że awangardowa potrzeba przekształcania świata wiąże się z zerwaniem z przeświadczeniem, że artysta powinien kopiować rzeczywistość¹⁶: „Gwałtowna ekspansja techniki w XIX wieku w Europie spowodowała zarazem rozpad całościowego obrazu świata, do którego przywykliśmy”¹⁷. Zauważa on, że socrealizmowi udało się zrobić to, co pragnęła zrobić awangarda, a czemu nie podołała. Awangarda chciała zerwać z tradycją, lecz ciągle odwoływanie się do niej (w opozycji, ale jednak) sprawiało, że tradycja była cały czas obecna („awangarda stała się więźniem tradycji, którą chciała zniszczyć”). To dopiero przedstawiciele socrealizmu zaczęli traktować tradycję tak, jakby nią nie była. Jak pisze Groys:

„W przeciwieństwie do postawy awangardowej dla ideologów związanych z bolszewikami jako punkt zerowy funkcjonowała rzeczywistość. Sztuka przeszłości była nie

¹² Nie podejmuję w tym miejscu próby odzwierciedlenia wszystkich okoliczności towarzyszących socrealizmowi. Jest to obszerne zagadnienie omawiane w wielu pracach. Warto wskazać m.in. dokonania w tym zakresie Ośrodka Studiów Kulturowych i Literackich nad Komunizmem IBL PAN.

¹³ Tak jak analizowana jest zależność między awangardą a socrealizmem, tak dokonywane są próby zaprezentowania realizmu socjalistycznego na tle modernizmu (zob. P.M. Petrov, *Automatic for the masses. The death of the author and the birth of Socialist realism*, Toronto 2015).

¹⁴ W. Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 5.

¹⁵ B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przekł. P. Kozak, Warszawa 2010.

¹⁶ Trzeba też podkreślić zmianę odbiorcy sztuki, który na początku wieku stał się odbiorcą masowym. To kolejna z zasad awangardy, która została wykorzystana i na swoje potrzeby przemieniona przez socrealizm.

¹⁷ B. Groys, *Stalin...*, s. 27.

tylę żywą historią, względem której dałoby się samą siebie zdefiniować, ale składnicą martwych rzeczy, z której można każdorazowo wybierać to, co wydaje się dobre albo użyteczne”¹⁸.

Podstawą realizmu socjalistycznego miały być zmiany rzeczywistości i sztuka miała tylko (aż) do tego służyć. Tak jak sztuka miała pełnić tylko funkcje pragmatyczne, tak tradycja stawała się tylko narzędziem. Zastąpienie „sztuki dla sztuki” „sztuką dla życia” wiązało się z przejściem decyzji twórczych przez władzę. Stalin stał się (s)twórcą: „W momencie, w którym miejsce awangardowego artysty zajmuje kierownictwo partyjne i realna figura «nowego człowieka i odnowiciela ziemi», mit awangardy sam stał się przedmiotem artystycznego przedstawienia, a figura awangardowego demiurga rozpadła się na boskiego stwórcę i jego demonicznego sobowtóra: Stalina i Trockiego, «pozytywnego bohatera» i «szkodnika»”¹⁹.

Jak przekonuje Groys, na tym się jednak nie kończy. Stalin stał się nie tylko twórcą, ale też dziełem:

„Od Stalina nie można się wyzwolić bez powtórzenia go przynajmniej w estetycznym sensie. Konsekwentnie nowa sztuka rosyjska traktuje Stalina jako fenomen estetyczny, ażeby go skopiować i w ten sposób pozbyć. Ta sztuka tworzy tak tekst, jak kontekst, konstruuje i dekonstruuje, projektuje utopię, a zarazem przekształca się w antyutopię”²⁰.

Zaprezentowana przez autora *Art Power* propozycja postrzegania sztuki socrealistycznej jest bliska tym głosom, które próbują dziś odnowić żywotność myśli marksistowskiej. Żeby to uczynić, niezbędna jest analiza mechanizmów rządzących krajami komunistycznymi (w tym m.in. funkcjonowania realizmu socrealistycznego), dlatego cenne są inicjatywy podejmujące to zagadnienie. Zwłaszcza jest to potrzebne w krajach dawnego bloku wschodniego; ze zrozumiałych względów proces znacznie łatwiej przebiega choćby w Anglii²¹, czego przykładem mogą być prace Terry’ego Eagletona²².

Jednym ze sposobów przywracania możliwości mówienia o marksizmie i sztuce socrealizmu jest uważne przyjrzenie się sytuacji Polski po drugiej wojnie światowej. Okoliczności funkcjonowania socrealizmu w Polsce analizuje i szeroko dokumentuje fragmentami wypowiedzi artystów, działaczy partyjnych, myślicieli (autorka w dużej mierze oddaje im głos) Jolanta Studzińska w *Socrealizmie w malarstwie polskim*, podsumowując:

„W Polsce Ludowej o poszukiwaniach odpowiedniego języka w obrębie realizmu (który mógłby odpowiedzieć na tragizm wojennych wydarzeń i refleksji, ale też na budującą się rzeczywistość oraz nadzieję związaną z lepszym jutrem, które w pierwszych latach

¹⁸ Ibidem, s. 61.

¹⁹ Ibidem, s. 87.

²⁰ Ibidem, s. 156.

²¹ Znany świadectwa zachodnioeuropejskich myślicieli, którzy związani byli z myślą marksistowską (i jej radziecką realizacją) do momentu, kiedy uświadomili sobie, jak wyglądają realia władzy komunistycznej we wschodniej Europie. Jako przykład mogą posłużyć wspomnienia Tony’ego Judta (zob. *Rewolucjoniści*, [w:] idem, *Pensjonat pamięci*, przekł. H. Jankowska, Wołowiec 2012).

²² Zob. np. T. Eagleton, *Koniec teorii*, przekł. B. Kuźniarz, Warszawa 2012; T. Eagleton, *Marxism and literary criticism*, Berkeley 1976; T. Eagleton, *Why Marx Was Right?*, New Haven – London 2011.

po wojnie gwarantowała nowa władza państwowa) mogą świadczyć drogi twórcze polskich artystów, którzy pracowali nad językiem wiarygodnym i autentycznym dla przedstawiania aktualnych treści, owym uspołecznionym – jak można by to nazwać – realizmem. Nie bez przyczyny dostrzegali w realistycznej formie możliwość budowania języka własnej wypowiedzi artystycznej, która byłaby adekwatna do podejmowanych problemów”²³.

Jak słusznie zauważa badaczka, realizm mógł stać się odpowiedzią na zaistniałą po wojnie potrzebę oddania doświadczenia ostatnich lat²⁴. Nie stał się nią, ponieważ został zatrzymany przez ideologiczne ograniczenia. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie tylko władza ograniczała sztukę tego okresu. Same założenia socrealizmu – typowość, schematyczność i tym podobne – utrudniały tworzenie dobrych dzieł sztuki (treść i forma powtarzały się oraz były przewidywalne).

Najbardziej znaczące dla tej sztuki było zerwanie z indywidualnością. Co więcej, celem było dążenie do twórczości, w której autor, będzie niewidoczny²⁵. Można stwierdzić, że socrealizm uśmiercił autora zanim jego śmierć została ogłoszona przez postmodernistów. Motywy, zabiegi artystyczne i sposoby przedstawiania niejednokrotnie funkcjonowały w oderwaniu od autorów – były wspólne dla wielu twórców, trudne do utożsamienia z konkretnym artystą. Choć sama doktryna artystyczna nie zdefiniowała jasnych wyznaczników stylistycznych (długo dyskutowane były podstawowe kategorie, takie jak „realizm”²⁶), to jest możliwe zrekonstruowanie ich z dzieł zaliczanych do realizmu socjalistycznego. Innymi słowy, zachodni twórcy czerpali ze sztuki socjalistycznej w taki sam sposób, w jaki według Groysa realizm socjalistyczny traktował tradycję – brali z niej to, co było potrzebne, i przekształcali w formę, która nie była tak mocno ograniczana.

Na wystawie Szymon Piotr Kubiak podejmuje próbę przywrócenia sztuce socrealistycznej autorów. Najważniejszym dziełem tej wystawy jest obraz *14 lutego w Nicei* Gérarda Singera²⁷. To monumentalne dzieło przedstawiające bunt dokerów z Lazurwego Wybrzeża (płótno wpisujące się w zimnowojenną retorykę). Obraz na 60 lat trafił do magazynów muzeum, łatwo popadłszy w niepamięć. Właśnie to dzieło zainspirowało do opowiedzenia fragmentu historii socrealizmu. Takiego fragmentu, który rekonstruuje mało znany nurt w sztuce zachodnioeuropejskiej, czyli fascynację lewicy francuskiej realizmem socjalistycznym oraz jej związki z twórcami polskimi (i nie tylko).

²³ J. Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim*, Warszawa 2014, s. 444.

²⁴ W literaturze funkcję tę pełniła literatura dokumentu osobistego (zob. m.in. J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, [w:] idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984).

²⁵ Więcej pisze o tym m.in. W. Włodarczyk: „W realizmie socjalistycznym wyraźnie można zauważyć tendencję do eliminowania wątków «autorskich», indywidualnych, osobistych z uprawianej twórczości, do ograniczenia funkcji emotywnych przekazu. Od czasu pierwszej radzieckiej pięciolatki wyraźnie postulowano twórczość kolektywną. Artysta wykonał nowe obrazy, ale na zadawane tematy. Eliminacja indywidualnego pierwiastka szła tak daleko, że tradycyjny autoportret wypierany był przez obrazy z tytułem *Artysta przy pracy*” (*Socrealizm...*, s. 131).

²⁶ Zob. E. Możejko, *Realizm...*, s. 272–273.

²⁷ Gérard Singer (1922–2007), *14 lutego w Nicei (V2 do morza)*, 1950–1951, olej, płótno, 350 x 440 cm, MNS/SWO/52, Muzeum Narodowe w Szczecinie.

Wystawa i katalog podzielone są na cztery przenikające się wzajemnie części (*Nowy początek*, *Nowy człowiek*, *Nowe przyjaźnie*, *Nowy świat*), które pokazują, w jaki sposób konstruowana była powojenna rzeczywistości, a w niej „nowy człowiek”. Socrealizm („nowa sztuka”) miał przedstawiać nowy świat i mu służyć. Narracja na wystawie rozpoczyna się od przedstawień odnoszących się do wojny, zarówno do pamięci wojennego doświadczenia²⁸, jak i zniszczeń²⁹. Zrujnowane miasta mają być odbudowane przez „nowego człowieka”, którego wizerunek jest zrekonstruowany (włącznie z przedstawieniem jednego z najważniejszych ówczesnie pozytywnych bohaterów, tj. Bolesława Bieruta³⁰). Co ciekawe, zachęta do wspólnej pracy i budowania „nowego świata” jest prezentowana nie tylko przez polskich twórców (m.in. na plakatach i cegiełkach zachęcających do odbudowy Warszawy³¹), lecz też przez oficjalnych gości spoza Polski³².

„Nowy świat” wiąże się z nowymi granicami³³, mającymi być gwarancją pokoju. W „nowym świecie” zostają zestawione z jednej strony z alegorią (*14 lutego w Nicei* Gérarda Singera) i satyrą narodową (*Konferencja* Bernarda Lorjou³⁴), z drugiej zaś z wydarzeniami w Berlinie Wschodnim (upamiętnianiem uwięzionego w XIX w. we Francji Henri Martina³⁵) i na Dalekim Wschodzie („Dla skrajnej lewicy nieustające po drugiej wojnie światowej walki na Dalekim Wschodzie stanowiły dowód imperialnych zakusów krajów kapitalistycznych”³⁶).

I to właśnie na takim tle szkicowane są „nowe przyjaźnie”³⁷, dzięki którym przedstawione zostają wielopłaszczyznowe relacje sztuki socrealistycznej z różnych krajów Europy Zachodniej, ale pośrednio także relacje ich wszystkich ze sztuką radziecką. Możemy śledzić, w jaki sposób polscy artyści porzucają radzieckie wzorce i czerpią z zachodniej sztuki socrealistycznej (odniesienia najbardziej widoczne są wśród twórców o dawnych zainteresowaniach surrealistycznych – zarówno we Francji, jak

²⁸ Bolesław (Beniamin, Bencjon) Pacanowski (1901–1972), *W komorze gazowej*, 1946, blacha mosiężna, 73 x 59 cm, MS/SN/R/29, Muzeum Sztuki w Łodzi, a także Bolesław (Beniamin, Bencjon) Pacanowski, *Pogrzeb*, 1946, blacha brązowa, 24,5 x 52,5 cm, MS/SN/R/30, Muzeum Sztuki w Łodzi.

²⁹ Np. Jaroslav Paur (1918–1987), *Koło dworca*, 1948, olej, płótno, 69 x 54,5 cm, MNS/SWO/42, Muzeum Narodowe w Szczecinie.

³⁰ Włodzimierz Zakrzewski (1916–1992), *Towarzysz Bierut wśród robotników*, 1950, olej, płótno, 185 x 240 cm, MNS/Sp/207, Muzeum Narodowe w Szczecinie.

³¹ M.in. Stanisław Jeziorański (1916–1976), *Odbudujemy Warszawę*, projekt plakatu, 1948, tempera, karton, 100 x 70 cm, MNS/H-745/4, Muzeum Narodowe w Szczecinie.

³² Np. William Gropper (1897–1977), *Widok Mariensztatu*, 1949, tusz, pióro, ołówek, gwasz; papier; 25 x 35 cm.

³³ Na wystawie pokazywano m.in. płótno dokumentujące podpisanie układu ustalającego granice między Polską Rzeczpospolitą Ludową a Niemiecką Republiką Ludową (zob. Bogusław Szwacz (1912–2009), *Podpisanie Granicy Pokoju w Zgorzelcu* (*Podpisanie Apelu Pokoju w Zgorzelcu*), 1950, olej, płótno, 132 x 195 cm, MPK/SW/436, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie).

³⁴ Bernard Lorjou (1908–1986), *Konferencja*, 1951, olej, płótno, 228,5 x 214 cm, MOW 123, Muzeum Narodowe w Warszawie.

³⁵ „Ów zaangażowany w ruch komunistyczny marynarz z Tulonu, protestując przeciwko francuskiemu udziałowi w pierwszej wojnie indochińskiej, stał się bohaterem wszystkich krajów «demokracji ludowej»” (Sz.P. Kubiak, *Daleko od Moskwy...*). Boris Taslitzky (1911–2005), *Henri Martin*, 1951, olej, płótno, 117 x 73 cm; Aleksander Kobzdej (1920–1973), *Przed pochodem – Berlin 1951*, 1951, olej, płótno, 110 x 148 cm, MS/SN/M/1046, Muzeum Sztuki w Łodzi.

³⁶ Ibidem. Zob. m.in. rysunki Tadeusza Kulisiewicza.

³⁷ Np. Renato Guttuso, *W Kalabrii*, 1950, olej, płótno, 72,5 x 97 cm, MOW 157, Muzeum Narodowe w Warszawie, a także Renato Guttuso (1911–1987), *Kalabryjczycy na placu Hiszpańskim*, 1952, olej, płótno, 233,5 x 144 cm, MOW 198, Muzeum Narodowe w Warszawie.

i w Polsce). Mamy też szansę zobaczyć relacje między artystami zachodnioeuropejskimi. Jedną z ciekawszych ilustracji tych związków jest zestawienie przedstawienia André Houlliera³⁸ z litografią André Fougerona³⁹ z obrazem Gabriele Mucchiego *Śmierć robotnika*⁴⁰ oraz plakatem Wojciecha Fangora i Wojciecha Zamecznika⁴¹ *Proces przeciw miastu (film włoski)*. We wszystkich pracach znajdujemy prawie tożsame pozy zabitych mężczyzn.

Wystawa i publikacja *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana* Szymona Piotra Kubiaka – paradoksalnie – poprzez zaprezentowanie związków (miejsc wspólnych) z innymi wzorcami niż socrealizm radziecki przywraca indywidualność poszczególnym twórcom, wskazując miejsca oddalenia od wytycznych socrealistycznych. Mimo że w postulatach realizmu socjalistycznego nie było precyzyjnie sformułowanych zasad stylistycznych, to okazuje się, że socrealizm zaczął funkcjonować jako zbiór samodzielnych elementów, które były wykorzystywane przez różnych twórców w wielu krajach. Kurator wystawy pokazał liczne relacje między dziełami, czasem niemogącymi, wydawałoby się, mieć ze sobą nic wspólnego. Z tej perspektywy realizm socjalistyczny jawi się jako struktura autonomizująca się – stworzona przez władzę i na potrzeby władzy, ale z czasem zmieniającą swój status. Zapożyczaną przez twórców będących daleko od Moskwy i wykorzystywaną do pewnego stopnia w innych celach (w zgodzie z ideologią, ale niekoniecznie z aktualną władzą). |

³⁸ „Bohater obu wojen światowych Houllier, dzięki doniesieniom prasy znany nad Wisłą pod spolszczonym imieniem Andrzej, zmarł na skutek śmiertelnego pobicia przez policję w czasie rozklejania antyrządowych plakatów”. Sz.P. Kubiak, *Daleko od Moskwy...*

³⁹ André Fougeron (1913–1998), *Śmierć Andrzeja Houlliera*, 1949, litografia, papier, 45 x 52 cm, Gr.W.O.1387, Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁴⁰ Gabriele Mucchi (1899–2002), *Śmierć robotnika*, 1950, olej, płótno, 70 x 100 cm, MOW 116, Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁴¹ Wojciech Fangor (1922–2015), Wojciech Zamecznik (1923–1967), *Proces przeciw miastu (film włoski)*, 1954, offset, papier, 59 x 85 cm, PI 3128/3, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie.