
Surrealizm, socrealizm, dialog?

Michał Kozłowski

Abstrakt: Tekst stanowi krytyczną i wyczerpującą recenzję książki Doroty Jareckiej *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Recenzent docenia główne założenie metodologiczne pracy, a mianowicie to, że napięcia i konflikty powstałe w ramach triady „awangarda – realizm – emancypacyjna rola sztuki” nie mogą być sprowadzone do binarnej opozycji między ideologią totalitarną a prawomocnym światem sztuki. W rzeczywistości odzwierciedla ono sprzeczną dynamikę sztuki zaangażowanej politycznie, w szczególności w kontekście powojennej Polski. Pomimo imponującego zaplecza merytorycznego książki, będącego wynikiem obszernej i wyczerpującej kwerendy, recenzent żałuje, że autorka pozostała przede wszystkim historykiem sztuki, a nie stała się społecznym historykiem sztuki. Żał ten nie umniejsza jednak uznania dla jej cennego wkładu w zrozumienie logiki polskich sztuk wizualnych po drugiej wojnie światowej. Obszar ten jest ogólnie znacznie słabiej znany niż literatura z tego samego okresu.

Wyrażenia kluczowe: socrealizm; awangarda; marksizm; sztuka współczesna; komunizm; emancypacja; Polska powojenna; Dorota Jarecka

Książka *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948* Doroty Jareckiej (Jarecka, 2021) opowiada historię pewnego sporu, który rozgrywał się w polskim polu sztuk wizualnych w pierwszych latach po drugiej wojnie światowej. Lub raczej opowiada lokalny fragment dziejów sporu dla sztuki współczesnej konstytutywnego. Przy czym autorka proponuje istotną modyfikację areny tego konfliktu:

Odchodzę od binarności awangarda – modernizm, a także od polaryzacji realizm socjalistyczny – awangarda, lub awangarda – koloryzm. Proponuje triadę surrealizm, realizm, marksizm. Surrealizm jest probierzem postaw i nastawień, realizm pojęciem relacyjnym, towarzyszącym surrealizmowi, marksizm ramą ideologiczną, w której zachodzą opisywane antagonizmy i konflikty (Jarecka, 2021, s. 22).

Modyfikacja tylko pozornie polega na zawężeniu zakresu. Opozycja awangarda – modernizm rozpatrywana jest bowiem z trzeciego, pozaestetycznego, punktu widzenia – perspektywy lewicy rewolucyjnej. Pierwotny antagonizm ma być zinterpretowany właśnie w relacji do postulatu zmiany świata społecznego. Jednak właśnie ta perspektywa odstawia nie tyle iluzoryczność tej historycznej opozycji, co niemożliwość jej ostatecznego ustanowienia. Triada, która się w ten sposób wyłania, nie jest triadą heglowską – „marksizm” nie jest w stanie pojednać obydwu porządków. Ukazuje jednak ich wzajemne zapośredniczenie. Jest to jednak zapośredniczenie derridiańskie, w którym opozycja nieustannie przybiera postać *différance*, gry luster i przemieszczeń. Jakkolwiek jest jasne, że nie istnieje coś takiego jak sztuka marksistowska, marksizm stawia przed sztuką pewną liczbę aporii. Jak być wiernym rzeczywistości, skoro ta jest przenikniętym sprzecz-

nościami wytworem ludzkiej praktyki? Czyż wszelki realizm nie jest realizmem tego, co zastane? Czy odrzucenie rzeczywistości jest aktem rewolucyjnego oporu czy artystowskiego pięknoduchostwa? Co to znaczy oddać estetyczną sprawiedliwość wyklętemu ludowi ziemi? Kim jest klasa robotnicza jako odbiorca? Czy słynne zdanie z *Manifestu komunistycznego* głoszące, że „wszystko co stanowe i zakrzepłe znika, wszystko co święte ulega sprofanowaniu” nadaje się na motto programu artystycznego? Czy jedenasta teza o Feuerbachu, głosząca, że „filozofowie rozmaicie tylko interpretowali świat; idzie jednak o to, aby go zmienić”, stosuje się także do artystów? A jeśli tak, to w jaki sposób (gwoli sprawiedliwości przyznać trzeba, że sami filozofowie marksistowscy dalecy byli w tej sprawie od jednomyślności)?

Autorka pokazuje, że kwestie te nie powstały na styku sztuki i władzy totalitarnej, nie dotyczyły też wyłącznie perypetii artystów na różne sposoby związanych z ruchem komunistycznym na Zachodzie. Ich geneza sięga samych początków modernizmu i jego problemów z realizmem – dylematów Couberta czy Maneta (którego niestety autorka w tym kontekście nie przywołuje). Zresztą ów gest uniwersalizacji sytuacji artystycznej w Polsce powojennej dokonuje się nie tylko w wymiarze diachronicznym, lecz także synchronicznym. Dla autorów, takich jak Mieczysław Porębski, Stanisław Kott czy Tadeusz Kantor, bezpośredni punkt odniesienia stanowią Breton, Aragon, Sartre i Camus, lecz także mroczny ideolog Francuskiej Partii Komunistycznej Roger Garaudy. Nie chodzi o to, że Jarecka czyta polskie spory przez francuskie okulary. Tak czynią sami protagoniści, dokonując transferu, translacji i apropiacji. Szeroko rekonstruując francuskie wojny wokół surrealizmu, autorka wychodzi ze słusznego założenia, że bez nich polskie spory stałyby się nieczytelne, nie dlatego, by były niedojrzałe, lecz dlatego, że te pierwsze stanowią dla nich nieustannie punkt odniesienia. Obok francuskiego punktu odniesienia obecny jest także rosyjski, lecz ten ma raczej charakter diachroniczny. Nie jest nim jednak radziecka oficjalna wykładnia roli sztuki w socjalizmie sformułowana przez Andrieja Żdanowa w roku 1946, lecz raczej spory i dylematy wczesnego okresu rewolucji: rosyjskiej awangardy, Proletkultu, sporu Anatolija Łunaczarskiego i Aleksandra Bogdanowa z Leninem.

Owszem, zdarzało się, że awangarda otrzymywała razy toporne w poetyce radzieckiego podręcznika, gdzie „praktyka surrealizmu jest przejawem dekadentstwa sztuki Zachodu i estetyki współczesnego burżuazyjnego indywidualizmu”, jednak „szokujące zwykłego chłopca chwytły surrealistyczne” Włodzimierza Zakrzewskiego pojawiają się dopiero w roku 1949 (Jarecka, 2021, s. 80). Zwykle jednak kategorie, w których lewica artystyczna formułowała swoje spory: witalizm, irracjonalizm, hermetyzm, a nawet opozycja realizm i idealizm, okazują się przy bliższych oględzinach wieloznaczne, kontekstualne lub nawet odwracalne. Krytyka awangardy Porębskiego jest krytyką zbilansowaną, wzywającą do autorefleksyjnej przemiany, nie zaś oskarżycielsko denuncjatorska. A istotnie sytuacja polityczna awangardy nie jest godna pozazdroszczenia. We Francji, począwszy od lat czterdziestych, surrealizm nie do końca zasadnie kojarzony jest z trockizmem –

wedle wersji radzieckiej matki wszelkich herezji. Lecz sytuacja polskich awangardzistów jest jeszcze bardziej delikatna – wielu z nich było przed wojną związanych z Komunistyczną Partią Polski (KPP) i uczestniczyło w ruchu antyfaszystowskim w latach jednolitego frontu. Po wojnie z jednej strony ludzie KPP stanowili elitę władzy, z drugiej ich macierzysta partia wciąż uznawana była oficjalnie za renegacką (krwawo rozwiązana przez Stalina w roku 1937, zostanie „zrehabilitowana” dopiero przez Chruszczowa).

Można zaryzykować twierdzenie, że nawet szczerze zaangażowani w budowanie komunizmu artyści zachowywali istotny dystans wobec radzieckiego autorytetu. Ich polemiki z dotyczącą sztuki doktryną marksizmu-leninizmu są wyważone, lecz niekiedy dotkliwie złośliwe.

Porębski z Kantorem świadomie operowali słowem „nazizm”, przypominając o obecności „koncentracyjnych galerii sztuki, sztuki wynaturzonej w nazistowskich Niemczech”. Było to wyraźne wskazanie, że choć sztuka awangardy przeciętnemu odbiorcy wydawać się może nienaturalną, odmienną od codziennego doświadczenia, a nawet skandaliczną, nie może być większego błędu niż lokowanie jej po stronie faszyzmu (Jarecka, 2021, s. 196).

Innymi słowy: kto oskarża awangardę o to, że jest dekadencją, zdemoralizowana lub demoralizująca, powtarza gest faszystowski. A nie jest tajemnicą, kto rzuca takie oskarżenia.

Cezura roku 1948 wiąże się właśnie z polską wersją żdanowszczyzny, czyli skrajnym, odgórnym (choć, jak się okaże, krótkotrwałym) ograniczeniem autonomii artystycznej. Jednocześnie chodzi o coś więcej niż periodyzacja. Jarecka odrzuca totalitarny schemat opisu, gdzie jedyna istotna opozycja przebiega między „czystą sztuką” chronioną puklerzem sumienia artysty oraz jego Geniuszem a złowieszczą mocą państwa bezwzględnie dążącego do podporządkowania sztuki celom ideologicznym i propagandowym (taki obraz przedstawił choćby Andrzej Wajda w *Powidokach*).

W badaniach nad sztuką rezygnuję z podziałów binarnych w planie synchronicznym, władza – artyści, artyści przeciwko komunistom lub też, co często wynika z owego podziału jako supozycja: zwolennicy wolności artystycznej przeciwko zwolennikom autorytarnej kontroli (Jarecka, 2021, s. 20).

Innymi słowy, sporu między surrealizmem – z jego odrzuceniem mimesis i podważeniem autorskiej sprawczości twórcy – a realizmem (także w jego socrealistycznej wersji), operującym patosem i dydaktyzmem, nie powinno się rozumieć ani jako pozornego (wszak każdy obyty konsument kultury zdaje sobie sprawę, że to surrealizm jest ucieleśnieniem sztuki prawomocnej, a socrealizm – kiczowatą pseudo-sztuką), ani jako narzucanego polu sztuki przez siły zewnętrzne (co nie znaczy, rzecz jasna, że władze państwowe nie dopuszczały się brutalnych ingerencji). Ta teza wybrzmiewa w książce najmocniej: chodzi nie tyle o rehabilitację socrealizmu, lecz o poświadczenie autentyczności i doniosłości sporu między surrealizmem a realizmem jako prawowitej części historii sztuki. (Do tej dyscypliny bowiem przylega najściślej ta skądinąd silnie multidyscyplinarna

rozprawa). I jak każdy prawomocny spór w historii kultury okazuje się on konfliktem o zmiennej geometrii, pełnym masek i odwróceń sojuszy, w którym bieguny zbliżają się do siebie niczym umieszczone na krańcach podkowy. Jednak siłą, która wprawia w ruch ten układ, jest właśnie lewicowość, wspólne dla realizmu i surrealizmu przekonanie, że prawdziwy sens sztuki leży poza sztuką, że ona sama staje przed zewnętrznym trybunałem. To o kształt tego trybunału idzie spór. Nie ulega za to wątpliwości, że sposobem istnienia sztuki w społeczeństwie jest nie tylko krytyka, lecz także, a jakże, nieustanna samokrytyka.

To prawda, że ostatecznie, w drugiej części pracy wyraźnie się odróżniającej od pierwszej swoim jednoznacznie krytyczno-artystycznym charakterem, autorka wyróżnia troje twórców, którzy zakwalifikowani zostają jako surrealistyczni. Jednakże surrealizm postkolonialny Zbigniewa Dłubaka, surrealistyczny antyfaszyzm Mariana Bogusza oraz surrealizm traumatyczny Erny Rosenstein pozostają na swój sposób zadłużone w realizmie, wywrotowe wobec surrealistycznej ortodoksji, z troskane o prawdę i sprawiedliwość. Triada ta jest oczywiście skomponowana przez Jarecką jako swoisty system znaczących konstytutywnych dla powojennej lewicy: kolonializm, faszyzm, Zagłada. Autorka idzie jeszcze dalej: także biografie artystów są znaczące: Bogusz i Dłubak mają polską przeszłość obozową, Rosenstein jest ocalałą z Zagłady. Od francuskiego oryginału odróżnia te surrealizmy powaga i mrok, to surrealizmy bardziej dysonansu niż absurdu, brakuje im witalności i beztrioski, za to podtrzymuje je imperatyw nie tylko zaangażowania, lecz także oddania sprawiedliwości. Ślad zmagania z realizmem czy po prostu piętno rzeczywistości?

Z perspektywy historii idei niezwykle interesujący jest obraz Bogusza *Mr Brown pozdrowia walczącą Palestynę* wystawiony w grudniu 1948 roku. Praca jest hołdem złożonym walczącym o wyzwolenie Palestyny. Jednak ta dobrze znana fraza odsyła do zupełnie innej rzeczywistości historycznej. Walkę o wyzwolenie spod kolonialnego panowania Wielkiej Brytanii prowadzą bowiem bojownicy Hagany. Powstawanie w Palestynie państwa żydowskiego traktowane jest nie jako kolonializm, lecz właśnie jako antykolonializm. Czy kryje się za tym aproba dla syjonizmu? Jeśli tak, to także nie w dzisiejszym sensie tego słowa. Imperatyw solidarności z narodem żydowskim jest bez wątpienia obecny na artystycznej lewicy. Jednocześnie wciąż jeszcze istniała internacjonalistyczna wiara, że między dwoma uciśnionymi narodami wspólnota i współpraca są nie tyle możliwością, co oczywistością. Wrogiem prawdziwym jest wszak imperializm brytyjski. Trzeba przyznać, że wiara ta była naiwna nie tylko dlatego, że w mandatowej Palestynie toczyła się już wojna brytyjsko-izraelsko-arabska, lecz także ze względu na makabryczne wojenne doświadczenie Europy Środkowej, podważające wiarę w solidarność uciskanych.

Niezależnie od tego, jak słusznie wskazuje Jarecka, formułą zarówno ideową, jak i biograficzną „surrealistów” lat czterdziestych, podobnie zresztą jak ich realistycznych adwersarzy, jest antyfaszyzm. Problem polega jednak nie tylko na tym, że formuła anty-

faszystów przestaje być dla władzy poręczna, ani nawet nie na tym, że sam antyfaszyzm był już przed wojną bezceremonialnie instrumentalizowany przez Stalina (od socjal-faszystów z SPD do Frontu Ludowego i z powrotem). Pytanie brzmi: czym miałyby być właściwie sztuka antyfaszystowska w sensie fundamentalnym. I przyznać trzeba, że pytanie to zachowuje aktualność po dziś dzień – lub raczej dziś nabiera jej na nowo.

Najbardziej nielubianym przez autorów (a do tego niezwykle powszechnym) obyczajem recenzentów jest wskazywanie tego, co w książce się nie znalazło, a mogłoby się znaleźć. Nie ustrzegę się tego nałogu. Chociaż praca dokonuje mozolnej rekonstrukcji sporów wyrażonych w martwych już dzisiaj językach i nasączona jest współczesną teorią estetyczną od Bachtina po Derridę i Latoura, to, jak sądzę, istnieją adresy teoretyczne, które byłyby szczególnie poręczne do oświecenia aporii, dylematów i dynamiki sztuki powojennej, a które autorka całkowicie pominęła. Są to zresztą adresy bardzo od siebie odległe. Z jednej strony chodzi o Theodora Adorna z jego słynna deklaracją z roku 1951, że „pisanie wierszy po Oświęcimiu jest barbarzyństwem połączonym z nowym imperatywem kategorycznym: myśleć i działać tak, aby nie powtórzył się Oświęcim, aby nie zdarzyło się już nic podobnego”. Ten imperatyw połączony jest zresztą z postulatem, że „tylko w nieuszminkowanym motywie materialistycznym może przetrwać moralność” (por. Adorno, 1986, s. 513). Jednak ów motyw materialistyczny u Adorna, podobnie jak u Porębskiego, potrzebuje właśnie awangardy i jej języka. Nie chodzi oczywiście o to, aby Adorno rozwiązał filozoficznie estetyczne dylematy polskich artystów. Chodzi raczej o to, do jakiego stopnia teoria estetyczna Adorna bez syntezy współgra z tymi dylematami.

Drugim nieobecnym punktem odniesienia jest Pierre Bourdieu. I nie chodzi tu o zastosowanie teorii pola artystycznego konstytuowanego przez walki w obrębie tego pola z *Reguł sztuki* (Bourdieu, 1992/2001). Zadanie takie byłoby karkołomne i pewnie skazane na porażkę. Chodzi raczej o socjologię odbiorcy z *Dystynkcji* (Bourdieu, 1979/2005), która w sposób niezrównany wiąże kwestie gustu artystycznego, społecznego podziału pracy i klas. W tej perspektywie głównym orężem socrealizmu w sporze z awangardą byłaby jego niedystynktywność, jednoznaczność, bezpośredniość zbliżająca go nie tylko do propagandy, lecz także do komercyjnej produkcji kulturalnej. Lecz najważniejsze jest pytanie, które Bourdieu stawia mocniej niż ktokolwiek inny: czy sztuka emancypacyjna jest w ogóle społecznie możliwa?

W tym kontekście warto przywołać przypadek ostatniego z nurtów francuskiego surrealizmu, czyli Międzynarodówki Sytuacjonistycznej (Internationale situationniste; 1957–1972). Otóż skupieni wokół Guy Deborda artyści rewolucyjni postulowali zniesienie autonomii sztuki wobec polityki oraz objęli wewnętrznym zakazem tworzenie prac artystycznych wszelkiego rodzaju. Ich artystyczny potencjał miał być wykorzystywany do bezpośrednich interwencji w świat społeczny, wytwarzanie sytuacji rewolucyjnych, aktywną i konkretną subwersję. Uważali, że sztuka spełniona to sztuka zniesiona. Sytuacioniści byli twórcami większości graffiti i hasel paryskiego Maja '68 (por. Viénet, 1968).

Jednak wyciągnięcie „ostatecznych konsekwencji” z programu surrealizmu nie uchroniło ich przed artystycznym fatum w społeczeństwie burżuazyjnym. W 2009 roku francuska prawicowa minister kultury wpisała archiwum Guy Deborda na listę „skarbów narodowych”, chroniąc je przed fragmentacją lub wywiezieniem z kraju. Nic nie pomogło, że w 1978 roku Debord pisał: „Zasłużyłem na nienawiść powszechną ze strony społeczeństwa naszych czasów, obrażałoby mnie, gdybym miał w oczach tego społeczeństwa jakieś inne zasługi” (Behar, 2003, s. 118).

Bibliografia

- Adorno, T. W.** (1986). *Dialektyka negatywna* (K. Krzemieniowa, Tłum.). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Behar, H.** (Red.). (2003). *Mélusine, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme: T. 23. Dedans-Dehors*. L'Age d'Homme.
- Bourdieu, P.** (2001). *Reguły sztuki: Geneza i struktura pola literackiego* (A. Zawadzki, Tłum.). Universitas. (Oryginalna praca opublikowana 1992).
- Bourdieu, P.** (2005). *Dystynkcja: Społeczna krytyka władzy sądenia* (P. Biłtos, Tłum.). Wydawnictwo Naukowe Scholar. (Oryginalna praca opublikowana 1979).
- Jarecka, D.** (2021). *Surrealizm, realizm, marksizm: Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Instytut Badań Literackich PAN.
- Viénet, R.** (1968). *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*. Gallimard.

Surrealism, Socialist Realism, Dialogue?

Abstract: The text offers a critical and comprehensive review of Dorota Jarecka's book *Surrealism, realism, marxism. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948* [Surrealism, Realism, Marxism: Art and the Communist Left in Poland between 1944 and 1948]. The reviewer appreciates the main methodological premise of the book, namely that the tensions and conflicts generated within the triangle “avant-garde – realism – emancipatory role of art” cannot be reduced to a binary opposition between totalitarian ideology and the legitimate art world. In fact, it reflects the contradictory dynamics of politically engaged art in general and the context of post-war Poland in particular. Despite the book's formidable factual support, the result of extensive and comprehensive query, the reviewer still regrets that the author remains primarily an art historian rather than social historian of art. This note of regret however does not diminish this noble contribution to understanding the logics of Polish visual arts in the aftermath of World War II. This area is much less known generally than the literature of this very period.

Keywords: Socialist Realism; avant-garde; Marxism; contemporary art; Communism; emancipation; post-war Poland; Dorota Jarecka



Article No. 2838

DOI: 10.11649/slh.2838

Citation: Kozłowski, M. (2022). Surrealism, socrealizm, dialog? *Studia Litteraria et Historica*, 2022(11), Article 2838. <https://doi.org/10.11649/slh.2838>

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License, which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. <http://www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl>

© The Author(s) 2022

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland

Author: Michał Kozłowski, Institute of Philosophy, University of Warsaw, Warsaw, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0889-928X>

Correspondence: mikozlow@gmail.com

The work has been prepared at the author's own expense.

Competing interests: The author has declared he has no competing interests.

Publication history

Received: 2022-05-22; Accepted: 2022-07-22; Published: 2022-12-31