Sztuka artystek polskich po 1945 roku. Socrealistki

Wdrażanie realizmu socjalistycznego do sztuki rozpoczęło się w 1949 roku, po trzech latach względnej swobody w tym obszarze. Obowiązywał dość krótko, zamknięty datami 1949–1954[1]. Bezpośrednio po zakończeniu wojny władze, zajęte odbudową kraju i rozprawą z opozycją polityczną, nie podejmowały konkretnych kroków w tym zakresie. Pierwsze propozycje zmian przedstawił prezydent Bolesław Bierut (1896–1956) w przemówieniu wygłoszonym 16 listopada 1947 roku z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu. Był to dość konkretny wykład polityki kulturalnej, zawierający listę oczekiwań wobec twórców. Bierut wychodził z założenia, że między twórcą a odbiorcą sztuki winna istnieć taka sama zależność, jak w dziedzinie produkcji dóbr materialnych. Popyt winien kształtować podaż, naród winien wymagać od twórców zaspokojenia swoich oczekiwań. Oczekiwania narodu, w mniemaniu prezydenta, były tożsame z dążeniami władzy. „Twórczość artystyczna i kulturalna winna być odzwierciedleniem wielkiego przełomu, jaki naród przeżywa – sugerował Bolesław Bierut – (…) naród ma prawo stawiać swoje wymagania twórcom, a jednym z podstawowych wymagań jest, aby głębszy nurt utworu, jego cel, jego zamierzenia odpowiadały potrzebom ogółu, aby nie budziły zwątpienia, gdy potrzeba zapału i wiary w zwycięstwo (…). Obowiązkiem twórcy (…) jest wczuć się w tętno pracy mas ludowych, w ich tęsknoty i potrzeby, z ich wzruszeń i przeżyć czerpać natchnienie twórcze do własnego wysiłku”[2]. Miesiąc później, w grudniu 1947 roku, dyskutowano o konieczności ograniczenia pluralizmu w sztuce na III Walnym Zjeździe Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP). Włodzimierz Sokorski, wiceminister kultury i sztuki stwierdził wówczas: „Od Zjazdu oczekuje się przemyślenia – co mamy pokazać i w jakiej formie – by człowiek znalazł w tym odbicie swoje i świata swej pracy”[3].

Konkretne przemiany w sztuce poprzedziło plenum Polskiej Partii Robotniczej (od 31 sierpnia do 3 września 1948 roku), na którym zwrócono uwagę na zaniedbania w zakresie marksistowskiej interpretacji zagadnień nauki, literatury i sztuki. Zorganizowana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki konferencja w Nieborowie (od 12 do 13 lutego 1949 roku)[4], a potem IV Walny Zjazd ZPAP w Katowicach (od 27 do 29 czerwca 1949 roku) wskazały artystom nowy, obowiązujący kierunek w sztuce.

Na zjeździe w Nieborowie sprecyzowano kryteria sztuki realistycznej. Termin realizm socjalistyczny jako nazwa kierunku sztuki popieranej przez państwo został po raz pierwszy użyty referacie Juliusza Starzyńskiego (1906–1974)[5]. Spotkanie w Nieborowie było ostatnią w miarę swobodną dyskusją twórców przed zadekretowanym wprowadzeniem realizmu socjalistycznego do sztuki. Jednak nikt już wtedy nie brał pod uwagę głosów sprzeciwu, podobnych do wypowiedzi Marii Jaremy (1908–1958). Artystka – przy

[1] Na temat sztuki socrealistycznej zob. Bogucki Janusz: *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa 1983; *Dzieje sztuki polskiej*. Red. Bożena Kowalska. Warszawa 1984; *Oblicza socrealizmu*. Oprac. i scenariusz Maryla Sitkowska, Anna Zacharska. Warszawa 1987. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, wrzesień – październik 1987 r.; *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1984*. Warszawa 1987; Lameński Lechosław: *Galeria sztuki socrealizmu w Kozłówce*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1–2, s. 177–179; Prokop Jan: *Sowietyzacja i jej maski. PRL w latach stalinowskich*. Kraków 1997; Szczepaniak Jacek: *Kozłówka. Galeria Sztuki Socrealizmu*. Kozłówka 1998; *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*. Red. Stefan Zabierowski. Katowice 2001; Toniak Ewa: *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*. Kraków 2008; Studzińska Jolanta: *Socrealizm w malarstwie polskim*. Warszawa 2014; *Kultura narodowa i polityka*. Red. nauk. Joanna Kurczewska. Warszawa 2000; Szczepaniak Jacek: *Socrealizm. Muzeum Zamoyskich w Kozłówce*. Kozłówka 2003.

[2] Bierut Bolesław: *O upowszechnienie kultury. Przemówienie prezydenta Rzeczypospolitej na otwarcie radiostacji we Wrocławiu wygłoszone 16 listopada 1947 r.* „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1–2, s. 3.

[3] *III Walny Zjazd ZPAP* [omówienie Mieczysława Wątorskiego]. „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 1, s. 3.

[4] Opaska Janusz: *O sztukę socjalistyczną w treści i narodową w formie: konferencja w Nieborowie 12–13 lutego 1949 roku*. „Mazowieckie Studia Humanistyczne” 2000, nr 1–2, s. 113–123.

[5] Nowosielski Jerzy: *Ze zjazdu w Nieborowie. Na marginesie dyskusji*. „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 3, s. 1.

poparciu środowisk awangardowych – raz jeszcze zakwestionowała wówczas przydatność malarstwa sztalugowego dla celów propagandowych. „Zwracała uwagę – pisał Jerzy Nowosielski w swoim sprawozdaniu ze zjazdu – na zmianę funkcji malarstwa w epoce rozwoju technik poligraficznych i kinematografii. Dziś malarstwo nie wytrzyma konkurencji filmu i fotografii w jakiejkolwiek akcji propagandowej, oświatowej i politycznej (…). W czasach dzisiejszych malarstwo nie spełni roli publicystyki”[6].

IV Walny Zjazd ZPAP w Katowicach oficjalnie przypieczętował sprawę wprowadzenia realizmu socjalistycznego jako obowiązującego kierunku w sztuce i zapoczątkował wdrażanie nowej polityki kulturalnej. Akcją tą kierowało Ministerstwo Kultury i Sztuki (MKiS). Pod jego nadzorem organizowane były zebrania, zjazdy, konferencje, dyskusje na temat nowego kierunku. Ważkie uzgodnienia zapadały na sesjach Rady Kultury i Sztuki. W propagowaniu nowej sztuki dużą rolę odegrał przede wszystkim Departament Plastyki MKiS, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych oraz Państwowy Instytut Sztuki. Realizm socjalistyczny propagowany był od początku przez pismo „Przegląd Artystyczny”. Natomiast najistotniejsze znaczenie dla zmian w kształceniu nowego, młodego pokolenia plastyków, szczególnie na polu ideowym, miał zorganizowany od 23 do 27 października 1949 roku Festiwal Akademii Sztuk Pięknych i Państwowych Wyższych Szkół Sztuk Plastycznych w Poznaniu.

Można zauważyć, że w Polsce, podobnie jak w porewolucyjnej Rosji, a potem w latach dwudziestych i trzydziestych w Związku Sowieckim, była to dyskusja w gruncie rzeczy pozorowana. Musiała się zakończyć przyjęciem zideologizowanego realizmu jako najodpowiedniejszego instrumentu inżynierii społecznej, przeznaczonej dla narodu ukształtowanego w innym systemie ustrojowym. Władze polskie zachowywały od początku pozory nieskrępowanej debaty, jakoby tylko sygnalizując artystom potrzeby społeczno-polityczne „kraju budującego socjalizm”. Ci mieli znaleźć sposób skutecznego rozwiązania prezentacyjnego, służącego przekonaniu społeczeństwa do realizowanej polityki. Tak więc władze polityczne starały się, by stworzyć wrażenie, że przyjęcie realizmu socjalistycznego nastąpiło w wyniku konsensusu wypracowanego w trakcie wymiany poglądów przedstawicieli różnych kierunków i tendencji oraz że socrealizm jest nowym, akceptowanym programem dla sztuki, najstosowniejszym na etapie odbudowy Polski ze zniszczeń wojennych i wdrażania ustroju demokracji ludowej. W rzeczywistości decyzja o przekierowaniu pluralistycznie zorientowanej sztuki, która powstała w okresie międzywojennym, na tory realizmu socjalistycznego wpisana była już w projekt narzuconego Polsce ustroju jako skuteczny, sprawdzony w Związku Sowieckim instrument propagandowo-edukacyjny. Przyjęcie realizmu socjalistycznego musiało nastąpić niezależnie od kierunku i temperatury dyskusji oraz racji środowisk awangardowych przeciwnych ujednolicaniu sztuki.

W 1950 roku, po otwarciu *I Ogólnopolskiej wystawy plastyki* w Muzeum Narodowym w Warszawie, Włodzimierz Sokorski (1908–1999) wyłożył zasady realizmu socjalistycznego, przedstawiając system estetyczny i zakres tematyczny nowego kierunku[7]. Program opierał się na tych samych pryncypiach, co w Związku Sowieckim. Generalnie rzecz ujmując, sztuka miała być socjalistyczna w treści i narodowa w formie. Obowiązywała zasada nadrzędności treści nad formą, przy założeniu, że forma jest dostosowana do treści (jedność formy i treści). Sztuka miała być narodowa w formie, co rozumiano jako wykorzystanie w niej zarówno rodzimych tradycji realizmu, jak i zasad realizmu obowiązujących w sztuce sowieckiej. Istotna była typowość, czyli przedstawianie sytuacji jednostkowych w sposób, który byłby wyrazem tego, co ogólne. Przez ogólne rozumiano odpowiadające rzeczywistości w rozumieniu materializmu dialektycznego. Istotną cechą realizmu socjalistycznego było upartyjnienie sztuki, czyli zgodność zawartości ideowej dzieł z programem politycznym partii (PPR, a od 1949 roku Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, PZPR). Natomiast postulowana ludowość pojmowana była jako uczynienie ludu przedmiotem zainteresowania sztuki i odbiorcy. W warstwie formalnej obowiązywał realizm. Odrzucany był zarówno naturalizm, jak deformacja. Ceniono prostotę i jednoznaczność przekazu.

Zapoznając się z bogatą spuścizną plastyczną po epoce realizmu socjalistycznego w sztukach plastycznych, zauważyć można, że sztuka najściślej sprzymierzona z systemem, wykazująca pełną zależność od polityki wewnętrznej i zagranicznej władz komunistycznych, wspierająca polityczną linię propagandową PPR, a potem PZPR w jej kluczowych aspektach politycznych, społecznych i gospodarczych, była domeną mężczyzn. Zjawisko to jest widoczne od pierwszych miesięcy stabilizowania się systemu na oczyszczonych z Niemców ziemiach polskich. Przede wszystkim w rękach artystów spoczywała sztuka głównego nurtu, sytuująca się wokół tzw. rządu lubelskiego i lokalnych ośrodków władzy komunistycznej, propagująca walkę z opozycją polityczną, popierająca zorganizowaną migrację osiedleńczą, zmiany terytorialne, polityczne i społeczne wiążące się z wdrażaniem nowego ustroju. Sztuka prowadząca agitację zgodną ze wskazówkami komunistów podczas referendum ludowego (30 czerwca 1946 roku), wyborów do Sejmu Ustawodawczego (19 stycznia 1947 roku), reklamująca powstanie PZPR, a potem odrzucenie współpracy gospodarczej i politycznej z Zachodem i wprowadzenie nowej konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (22 lipca 1952 roku).

Sytuacja nie uległa zmianie, kiedy po trzech latach pozornej wolności wprowadzony został realizm socjalistyczny. Sztuka socrealistyczna jako jedynie obowiązująca i akceptowana przez rządzących komunistów pełniła w sposób niezakłócony funkcje wychowawcze, agitacyjne i propagandowe, a w gremiach decyzyjnych o jej kształcie rozstrzygali mężczyźni: ideolodzy partyjni, krytycy i historycy sztuki oraz artyści kierujący organizacjami związkowymi. Zgodnie z odgórnymi dyrektywami, zadekretowana sztuka nadal prowadziła walkę ideologiczną z wrogiem wewnętrz-

[6] *Loc. cit.*

[7] Sokorski Włodzimierz: *I Ogólnopolska wystawa plastyki i jej konsekwencje* [referat programowy dotyczący realizmu socjalistycznego]. „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5–6, s. 1–3.

nym i zewnętrznym oraz sławiła osiągnięcia nowego ustroju politycznego.

Posługiwała się uproszczoną, jednoznaczną narracją. Jej zadaniem było mobilizowanie do pracy i aktywnego uczestniczenia w zmianach społeczno-politycznych. Dominował temat współczesny, m.in. odbudowa kraju ze zniszczeń wojennych, budowa nowych fabryk, stoczni, osiedli mieszkaniowych, elektryfikacja wsi i małych miasteczek, walka z analfabetyzmem. Znaczną wartość dla ideologów realizmu socjalistycznego miało malarstwo związane z działalnością organizacji młodzieżowych, politycznych, szkoły, opieki zdrowotnej, wprowadzanych niedawno nowych form odpoczynku i kolektywnego spędzania czasu wolnego. Tematy te chętnie podejmowały także artystki.

Miasto pokazywane było jako wielki plac budowy i scena masowych manifestacji poparcia dla PZPR – „przewodniej siły narodu" w budowie socjalizmu. Jednym z najczęściej pojawiających się tematów była odbudowa Warszawy oraz rozpoczęta w 1950 roku budowa huty stali pod Krakowem, a wraz z hutą miasta Nowa Huta. Chętnie przedstawiano pracę w fabrykach i Państwowych Gospodarstwach Rolnych. Na piedestał wynoszono pracę fizyczną robotnika. Była ona szczególnie ceniona w sytuacji, kiedy tempo inwestycyjne wymagało od społeczeństwa coraz większej wydajności pracy. Dyrekcje zakładów, organizacje partyjne i młodzieżowe zmuszały pracowników do przekraczania zawyżonych norm, kultywując przodownictwo pracy. Propagandowym odbiciem tego zjawiska były powstające licznie portrety najwydajniejszych pracowników. Przodowników pracy opiewano w piosenkach, poezji, a ich portrety obnoszono w pochodach pierwszomajowych, wieszano w salach konferencyjnych w zakładach pracy i prezentowano na wystawach. Byli najbardziej pożądanymi pozytywnymi wzorcami obywatelskiej postawy w Polsce lat 1949–1954. Portrety wyróżniających się pracowników licznie pojawiały się w sztuce artystek. Zofia Dębowska-Tarasin (ur. 1924) sportretowała wielu nowohuckich murarzy i murarek, zamieszczając ich wizerunki w tece litografii *Ludzie Nowej Huty*[8]. Wśród sportretowanych byli m.in. tynkarka Zofia Brzeźniak, pomocnicy murarscy: Maria Grymek, Henryk Tylko – murarz z przodującej brygady Stefana Lorenca, sam brygadzista murarski Stefan Lorenc i kierowca Józef Gabor. Obok portretów konkretnych osób mamy do czynienia ze zjawiskiem uwieczniania anonimowych przedstawicieli różnych zawodów, przede wszystkim reprezentantów górnictwa, przemysłu ciężkiego, pracowników PGR-ów: Magdalena Więcek (1924–2008), *Górnicy*, 1954[9], Alina Jasiewicz-Walczak (1905–1964), *Chlewnia w Spółdzielni Produkcyjnej w Bolęcinie*, 1952[10]. „Ludzi pracy" portretowały Helena Krajewska (1910–1998), *Tytoniarki*, 1954[11], Halina Kowalska-Krysińska (1907–1991), *Jan Wiktorski brygadier teatralny*, 1949[12], Józefa Wnukowa (1911–2000), *Bar mleczny*, 1954[13].

Kult pozytywnego bohatera, opromienionego romantycznym zapałem, mierzącego siły na zamiary odgrywał w sztuce socrealistycznej zasadniczą rolę. Kreując go, artyści kierowali się topiką walki i postępu. Pozytywnym bohaterem był lider polityczny przedstawiany jako przywódca lub bohater walki klasowej, rewolucji albo walki wyzwoleńczej.



Ewa Kierska-Hoffmannowa, Portret Mołotowa*, 1950, olej, płótno, fot. Tomasz Kalarus; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-Ml 20/I*

Także przodownik pracy, ponieważ współzawodnictwo w pracy uznawane było za pokojową odmianę walki. Pozytywnemu bohaterowi przypisywano cechy charakteru uważane powszechnie za męskie: aktywność, waleczność, siłę, zdolność do ciężkiej pracy, zapał, upór, nienawiść do wroga klasowego. Żeńskie bohaterki pozytywne wraz z przyswojeniem tych jakoby wyłącznie męskich cech przyjęły jako ich wyznacznik niezbędną maskulinizację.

Maskulinizacja kobiet nie pojawiła się po raz pierwszy w realizmie socjalistycznym. Z zabiegiem takim mieliśmy już do czynienia w dwudziestoleciu międzywojennym, po wykreowaniu w modzie kanonu chłopczycy, zjawiska równoległego do społecznego procesu emancypacji kobiet po zakończeniu I wojny światowej. Typ chłopczycy szybko zaadaptowała sztuka. Począwszy od lat dwudziestych, do sztuk plastycznych wprowadzone zostało „nowe" kobiece ciało – smukłe i wysportowane, z małymi piersiami, wąskimi biodrami, dyskretnie zaznaczonymi mięśniami, świadczącymi o sprawności fizycznej, sile i odporności. Mięśnie, muskulatura – przypisane dotąd ciałom męskim – symbolizowały siłę fizyczną, która obok *ratio* była podstawowym atrybutem

[8] Zofia Dębowska-Tarasin, cykl litografii *Ludzie Nowej Huty*, 1953–1954, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

[9] Magdalena Więcek, *Górnicy*, 1954, gips. *Nagrody na IV Ogólnopolskiej wystawie plastyki*. „Przegląd Kulturalny" 1954, nr 30–31, s. 11.

[10] Alina Jasiewicz-Walczak, *Chlewnia w Spółdzielni Produkcyjnej w Bolęcinie*, 1952, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[11] Helena Krajewska, *Tytoniarki*, 1954, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[12] Halina Kowalska-Krysińska, *Jan Wiktorski brygadier teatralny*, 1949, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[13] Józefa Wnukowa, *Bar mleczny*, 1954, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.



Helena Cygańska-Walicka, Nowotko*, 1952, olej, płótno, fot. Tomasz Kalarus; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-KL 8/I*

i konstruktem męskości. Mięśnie w tradycji sztuki europejskiej stanowiły metaforę panowania, były synonimem męstwa, siły, heroizmu, waleczności. Sztuka socrealistyczna przejęła ten typ przedstawieniowy do swojego repertuaru wzorców. W tym znaczeniu umięśniona muskulatura ciała była szczególnie pożądana w przedstawieniach pracy zarówno w odniesieniu do robotnic, jak robotników.

Modyfikacja w kanonie chłopczycy, następująca od lat trzydziestych w sztuce części artystek, szła w kierunku wzmocnienia kobiecego ciała, uczynienia go mniej wiotkim. Zjawisko to w sposób bodaj najbardziej wyrazisty dało się zauważyć w malarstwie Ireny Łuczyńskiej-Szymanowskiej (1890–1966). Malowane przez nią kobiety były nie tylko silne, witalne, ale też dobrze zbudowane. Ich ciała niemal rozsadzały ramy obrazu. Ten rodzaj prezentacji kobiecości dekonstruował w sposób jeszcze bardziej stanowczy niż typ chłopczycy obowiązujące dotąd w sztuce dwa typy ciała i dwa typy podmiotowości. Męskiej, będącej synonimem tożsamości dominującej, autorytetu i władzy, oraz kobiecej – wizualizowanej przez ciało miękkie, pozbawione mięśni, oznaczające tożsamość podporządkowaną i będące równocześnie nośnikiem znaczeń erotycznych. W latach 1949–1950 popularny w sztuce socrealistycznej typ zmaskulinizowanej kobiecości wyraźnie przesunął wzorzec przedstawieniowy z obszaru chłopięcości w obszar dojrzałej męskości. Na tak pojętą kreację „postępowej kobiety" budującej socjalizm miały wpływ wspomniane wzorce rodzime, ale przede wszystkim narzucony wraz z programem ideowo-formalnym socrealizmu typ przedstawieniowy „człowieka pracy", wykreowany w plastyce Związku Sowieckiego w okresie porewolucyjnym, a utrwalony przez współczesne dzieła przedstawicieli sowieckiego socrealizmu. W polskiej sztuce maskulinizacja objęła w pierwszym rzędzie robotnice, aktywistki polityczne i bojowniczki o postęp społeczny.

Należy podkreślić, że zmaskulinizowany typ „kobiety socjalistycznej" zadomowił się w sztuce dopiero od 1949 roku. Podobne zjawisko miało miejsce w bliższych codziennemu życiu periodykach kobiecych, przede wszystkim takich, jak „Moda i Życie" i „Moda i Życie Praktyczne". W artykule *Metamorfozy mody* z 1948 roku, zamieszczonym w „Modzie i Życiu Praktycznym", kobiety otrzymywały komunikat, że szyja powinna być długa i smukła, talia szczupła (choć normalna), biust widoczny, niepłaski, stopy jak najmniejsze, pomniejszone jeszcze bardziej bucikiem na wysokim obcasie[14]. Podobny kanon kształtował wyobrażenia kobiet w sztukach plastycznych. W przedstawieniach powojennych powielany był tradycyjny, archetypiczny typ kobiety jako żywego elementu wyposażenia domu, najczęściej salonu lub kuchni. Pozowała unieruchomiona w ograniczonej ścianami i sprzętami klaustrofobicznej przestrzeni. Artyści eksponowali okrągłości kobiecych ciał, miękko układając na modelkach strój. Starannie ułożone fryzury, biżuteria, ozdobne detale ubioru dostarczały miłych wrażeń wzrokowych, uwodziły, odsyłały do tego, co w czasie wojny było dla większości Polaków niedostępne. Ciało wychudzone było niemodne, ponieważ kojarzyło się z ciałem poobozowym, z sylwetką obozowego muzułmana. W latach 1946–1947 chude ciała stały się niepopularne, sztuka odrzucała je zdecydowanie.

Dwa lata później sytuacja uległa zmianie zarówno w sztukach plastycznych, jak i w modzie. Polscy projektanci mody musieli uwzględniać ideologiczne imponderabilia i przekierowywać uwagę kobiet z paryskich domów mody w stronę seryjnej produkcji. Tendencje te najwyraźniej zaznaczyły się w pismach „Moda i Życie" i „Przyjaciółka". Propagowana i polecana była produkcja seryjna, zwłaszcza Warszawskich Zakładów Przemysłu Odzieżowego, dawanych jako przykład, że fabryczna produkcja może być ładna i atrakcyjna[15]. Potępiano tych dyktatorów mody, których nie obchodziły potrzeby robotnic, przeciętnych urzędniczek lub kobiet ze wsi. Pisma kobiece stawały się przestrzenią walki ideologicznej w imię unifikacji wizualnego obrazu obu płci, a co za tym idzie, odwrócenia uwagi kobiet od upiększania się, falbanek, gipiur, plisek, stebnówek, aplikacji, haftów wzbogacających kobiece stroje. O ile aż do 1950 roku unikano w kobiecej modzie pasków, butów z cholewami – tzw. oficerek, czy obszernych płaszczy przypominających wojskowe szynele, o tyle po wdrożeniu realizmu socjalistycznego sytuacja uległa diametralnej zmianie. Wprowadzono zideologizowany, aseksualny, odarty z płci typ kobiety robotnicy. Wraz z nim pojawiły się nowe bohaterki kobiecych żurnalów o coraz bardziej zasłoniętych ciałach i niewyróżniających się twarzach, trudnych do zapamiętania. Ich upozowanie straciło naturalność na rzecz jakiejś statycznej, heroizowanej sztuczności.

[14] [B.a.]: *Metamorfozy mody*. „Moda i Życie Praktyczne" 1948, nr 1, s. 10.

[15] *WZPO wiosna, lato*. „Moda i Życie" 1950, nr 12, s. 4–5.

Nowy, zmaskulinizowany kanon kobiecości został – począwszy od 1949 roku – dość zgodnie przyjęty przez artystki. Androgyniczne kobiety pojawiły się na masową skalę w ich pracach. Ujęte są zwykle od dołu, pozują z uniesionym ku górze wzrokiem, z uśmiechem. Oświetla je dające silne kontrasty światło, przywodzące na myśl rozpalone letnie słońce. Smukłe sylwetki i talie trzeba było ukryć. Znikły pod workowatymi ubraniami i kombinezonami. Powstał jeden scalony świat, w którym reprodukowane były niemal identyczne ciała – męskie z muskularnymi ramionami, i krzepkie, żylaste, silne fizycznie ciała kobiece. Jedni i drudzy gotowi do poświęceń na froncie pracy. W socrealistycznych obrazach zabrakło miejsca na ciała słabe, kalekie, chore. Patrząc na uwijających się na placach budowy robotników i robotnice, zręcznie wspinających się po rusztowaniach, nie myślimy o ich podatności na zranienie, kontuzje, zmęczenie.

Mimo zmian w kanonie obrazowania kobiet nie zmienił się typ przedstawieniowy relacji między obiema płciami. Kobiety nadal ukazywane były w relacjach podporządkowania mężczyznom. W „sztuce produkcyjnej", przedstawiającej kobiety na budowie, w fabryce, w PGR-ach, podobnie jak w literaturze tego typu, pełnią funkcje pomocnicze, małej wagi, tradycyjnie już wpisane w porządek patriarchalny. Na budowie ich rola ograniczała się przeważnie do podrzędnych zajęć, takich jak np. dostarczanie materiałów, tynkowanie, uprzątanie placu budowy, co było pracą równie ciężką, jak stawianie murów. Podobny status mają kobiety ukazywane w scenach z szeroko rozumianego życia politycznego i społecznego. Dziełami rządzi ścisła polaryzacja płci, stanowiąc lustrzane odbicie stanu faktycznego. Mamy tu do czynienia z odwzorowaniem tradycyjnej kalki, gdzie kobieta ma status podporządkowanej męskiemu autorytetowi. Pod tym względem niczym się nie różnią prace artystek i artystów.

W tym kontekście wyraźnie widoczna jest rozbieżność między głoszonym przez komunistycznych ideologów pełnym równouprawnieniem kobiet a ich wyobrażeniem w realnych rolach społecznych. Kulturowa i zawodowa emancypacja kobiet w praktyce społecznej stalinizmu nie miała nic wspólnego z faktycznym równouprawnieniem. Zgodnie z powierzchownym projektem emancypacyjnym lat 1948–1954, kobieta miała prawo do bycia taką jak mężczyzna w przypadku dostępu do wszystkich, w tym najcięższych, prac. To prawo – trzeba to sobie jasno powiedzieć – nie dotyczyło równego dostępu do sfery decyzyjnej, kierowniczej. W powojennym socjalistycznym państwie nowe władze i rząd ukonstytuowały się bez udziału kobiet, mimo że te stanowiły ponad 53 proc. ludności Polski. Temu stanowi rzeczy towarzyszyła „emancypacyjna" retoryka, nieszczędząca kobietom słów uznania. Za słowami nie szły konkretne posunięcia. Świadczą o tym różne fakty. Symptomatyczne może być spotkanie w 1949 roku Edwarda Osóbki-Morawskiego (1909–1997) z przedstawicielkami Polskiego Stowarzyszenia Kobiet z Wyższym Wykształceniem, organizacji skutecznie działającej na rzecz realnego równouprawnienia kobiet w okresie międzywojennym. Delegatki domagały się m.in. umożliwienia większego dostępu kobiet do wyższych stanowisk w administracji państwowej. Osóbka-Morawski uciął negocjacje, stwierdzając, że socjalizm jako system rozwiązuje wiele kwestii, w tym kwestię kobiecą[16]. Nawiasem mówiąc, wspomniane stowarzyszenie zostało zlikwidowane niedługo po tym spotkaniu.

Stan braku równouprawnienia w praktyce społecznej dość dobrze, choć z całą pewnością nie w sposób celowo krytyczny, oddawała sztuka socrealistyczna – zarówno prace artystek, jak artystów. Nie zobaczymy w nich natomiast prawdziwego obrazu wielofunkcyjności kobiet, obecnych nie tylko na płaszczyźnie zawodowej, ale i w sferze rodzinnej jako matki, żony, gospodynie domowe. Mniejsze znaczenie tych ról – ponieważ nie miały realnego przełożenia na doraźne pomnażanie dóbr produkcyjnych i dochodu narodowego – wpłynęło na usunięcie tej sfery życia kobiet na margines sztuki, zwłaszcza w latach 1949–1950, w okresie misjonarskim socrealizmu. Ukazywanie kobiety w trakcie jej samotnej, niepopartej pomocą mężczyzny działalności na drugim, rodzinnym etacie, było niepożądane, ponieważ kłóciłoby się z wpisanym w założenia polityki społecznej socjalizmu postulatem równości. Postulatem głoszącym, że „w socjalistycznym małżeństwie nie ma strony uprzywilejowanej; znika w nim tradycyjny rozkład ról (…). Nowa miłość (…) stawia mężczyznę nie naprzeciw kobiety (twarzą w twarz), lecz obok niej"[17]. Sfera domowej aktywności kobiet, jeśli już była przedstawiana, to w sposób praktykowany w sztuce XIX-wiecznej, tj. przez alegoryzowane macierzyństwo. Wiązało się przede wszystkim z kategoriami natury, rozrodu, karmienia dziecka i opieką nad potomstwem – Janina Kraupe-Świderska (ur. 1921), *Oczekiwanie macierzyństwa*, 1951[18]. Ten typ przedstawień miał oparcie zarówno w praktykowanej przez komunistów, w gruncie rzeczy patriarchalnej praktyce społecznej, jak i ogólnym rachunku ekonomicznym. W państwie socjalistycznym kobieta matka, począwszy od pierwszej fazy macierzyństwa, jaką była ciąża, przestawała być posiadaczką swojego ciała, a jedynie depozytariuszką energii, która miała być wykorzystana w interesie państwa oczekującego na więcej rąk do pracy dla rozrastającej się gospodarki oraz w interesie mężczyzny – głowy rodziny, dla stworzenia i rozbudowania jego osobistej sfery symbolicznej, zapoczątkowanej przekazaniem nazwiska kobiecie i dzieciom, które mu rodzi. Znacząca pozycja mężczyzny jako głowy rodziny, budzącej posłuch i szacunek, dobrze widoczna jest w obrazie *Portret rodziny Ambroszczaków* Heleny Cygańskiej-Walickiej (1913–1989)[19].

Artystę socrealistycznego – a odnosi się to także do kobiet – nie interesowało, jak już wspomniałam, przedstawianie ludzi starych. Byli nie tylko uosobieniem słabości, ale także nieuświadomienia ideologicznego, często występowali jako figury minionego systemu. W rzeźbie *Dwa pokolenia* Janiny

[16] Sokół Zofia: *Prasa kobieca w Polsce w latach 1945–1995*. Rzeszów 1998, s. 69, przyp. 12.

[17] Tomasik Wojciech: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej"*. Wrocław 1999, s. 159.

[18] Janina Kraupe-Świderska, *Oczekiwanie macierzyństwa*, 1951, olej, płótno. Reprod. w: „Przegląd Artystyczny" 1952, nr 1, s. 40.

[19] Helena Cygańska-Walicka, *Portret rodziny Ambroszczaków*, 1951, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

Reichert-Toth (1895–1986) z 1951 roku[20] młody junak, stojąc z podniesioną głową i zaciśniętymi pięściami, uosabia siłę i śmiałość w przeciwieństwie do starszej od niej kobiety, lękliwie otulającej się chustą, należącej do schodzącego pokolenia, wychowanego w tradycyjnych wartościach. Związane ze starzeniem się słabość fizyczna, brak sprawności, zapadalność na różne choroby czyniły z człowieka w podeszłym wieku w zasadzie bohatera negatywnego. Dlatego też zideologizowana kultura socrealistyczna dopuszczała w obszar widzialności jedynie wizerunek starych ludzi, którzy zachowali sprawność fizyczną i intelektualną, a ponadto cechy te chętnie wykorzystywali dla dobra ogólnego. Rześcy, choć spracowani, mocno stoją na umięśnionych nogach. Z zakasanymi rękawami, gotowi do nowych wyzwań, tworzą figurę heroicznego seniora pracy socjalistycznej. Patrząc na te przedstawienia, trudno nie zauważyć groteskowości tej figury.

Przestrzeganie w praktyce zasady typowości i maskulinizacji kobiet prowadziło do odebrania modelkom indywidualności. W rezultacie, niezależnie od wykonywanego zawodu, wszystkie wyglądały tak samo, nie miało znaczenia, czy były partyjnymi aktywistkami, robotnicami, chłopkami, studentkami lub członkiniami Związku Młodzieży Polskiej. Męskie odpowiedniki podlegały takim samym zasadom. W tej sytuacji ważną rolę do odegrania miał tytuł dzieła, który informował, kim są przedstawione postaci.

Maskulinizacja kobiet wiązała się z priorytetami gospodarczymi, w ślad za którymi szło zapotrzebowanie na ciężką pracę fizyczną. Część z niej musiały wziąć na swoje barki kobiety. Odbudowa kraju ze zniszczeń wojennych i przyspieszona industrializacja wymagały wielu rąk do pracy. W ślad za przyjętą polityką gospodarczą szły nakazy narzucone artystom, którzy otrzymali zadanie nobilitowania ciężkiej pracy fizycznej i kultywowania przodownictwa pracy, wiążącego się z przekraczaniem norm produkcyjnych. Szczególnie wysoki status i priorytet w sztuce tego czasu mieli murarze i murarki. Michał Głowiński napisał: „Heroizacja murarza w socrealistycznej literaturze, plastyce, muzyce (…) to reaktywowanie archetypu budowniczego, konstruktora nie tylko domów i fabryk, także świetlanej przyszłości”[21]. Mitologizując wykonywaną przez murarzy pracę, odwoływano się do wyobrażeń symbolicznych, głęboko zakorzenionych w świadomości. Budowniczy jak stwórca podnosił kraj ze zniszczeń wojennych, budował ludziom domy i stwarzał miejsca pracy, nauki i rozrywki. Najważniejszym narodowym placem budowy była stolica. Od 1950 roku drugim strategicznym punktem skupiającym na sobie zainteresowanie mediów i artystów stała się Nowa Huta. Pracujący na wymienionych placach budowy robotnicy byli obserwowani ze szczególną uwagą. O tempie pracy warszawskich i nowohuckich murarzy pisała prasa, szeroko komentując kolejne rekordy wydajności. Sztuka nie pozostawała w tyle za mediami – m.in. Helena Krajewska, *Brygada młodzieżowa na szybkościowcu*, 1949[22]; Janina Dobrzyńska (1906–2003), *Junacy na Muranowie*, 1950[23]; Maria Hiszpańska-Neumann (1917–1980), *Ochotnicy (WSM Mokotów)*, 1950[24]; Krystyna Wróblewska (1904–1994), *Warszawa*, 1948[25]; Danuta Boguszewska (1921–2013), *Wjazd do kombinatu Nowa Huta*, przed 1954[26]; Krystyna Wolewicz (ur. 1923), *Nowa Huta – w odlewni staliwa*, 1954[27]; cykl litografii Zofii Dębowskiej-Tarasin *Ludzie Nowej Huty*, 1953–1954[28].

Praca umysłowa miała daleko mniejsze znaczenie niż praca fizyczna, chyba że wiązała się ze służbą systemowi na polu innowacyjności technicznej i edukacji politycznej. Rzadko pojawiały się w sztuce przedstawienia kobiet wykonujących zawody wymagające wysokiej specjalizacji poza sferą produkcyjną – Henryka Królikowska (1901–1983), *Portret pracownicy Muzeum Kujawskiego Heleny Bordon*, 1951[29]. Pod tym względem sztuka artystek nie odbiegała od twórczości mężczyzn. Niewielkim prestiżem społecznym cieszyła się praca umysłowa niższych szczebli, m.in. urzędniczek, którą wykonywały głównie kobiety. Nadanie znaczenia urzędniczej profesji przez zawarte w tytule zapożyczenie ze sfery produkcji obserwuje się w przypadku rzeźby Zofii Puget (1898–1982) *Robotnica biurowa*, 1949?[30].

Przestrzeganie w praktyce typowości nierzadko wiązało się z niezamierzonymi skutkami, zwłaszcza w przypadku przedstawień osób spoza sfery produkcyjnej czy ideowo-politycznej. Dziecko z zapałem maszerujące u boku matki do przedszkola wykazywało ten sam entuzjazm i determinację, co lider kroczący na czele „zrewolucjonizowanych mas robotniczych”. W tym kontekście warto wspomnieć o zarysowującej się w sztuce socrealistycznej tendencji do adultyzacji dzieci. Zjawisko to było wyraźnie widoczne w sztuce artystek, u których częściej pojawiały się motywy z dziecięcymi bohaterami. Dzieci – obojętnie, czy dziewczynki, czy chłopcy – są kreowane na pełnoprawnych nosicieli socjalistycznych wartości, takich jak nauka (Helena Stachurska [1895–1987], *Do szkoły po wiedzę*, 1950[31]), świado-

[20] Janina Reichert-Toth, *Dwa pokolenia*, 1951, rzeźba, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[21] Głowiński Michał: *Peereliada. Komentarze do słów 1976–1981*. Warszawa 1993, s. 46.

[22] Helena Krajewska, *Brygada młodzieżowa na szybkościowcu*, 1949, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

[23] Janina Dobrzyńska, *Junacy na Muranowie*, 1950, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[24] Maria Hiszpańska-Neumann, *Ochotnicy (WSM Mokotów)*, 1950, drzeworyt, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

[25] Krystyna Wróblewska, *Warszawa*, 1948, drzeworyt z Teki Dziewięciu Grafików *Miasta polskie*. Warszawa, 1948, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

[26] Danuta Boguszewska, *Wjazd do kombinatu Nowa Huta*, przed 1954, papier, tusz, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[27] Krystyna Wolewicz, *Nowa Huta – w odlewni staliwa*, 1954, litografia, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[28] Zofia Dębowska-Tarasin, cykl litografii *Ludzie Nowej Huty*, 1953–1954, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

[29] Henryka Królikowska, *Portret pracownicy Muzeum Kujawskiego Heleny Bordon*, 1951, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[30] Zofia Puget, *Robotnica biurowa*, 1949?, rzeźba, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[31] Helena Stachurska, *Do szkoły po wiedzę*, 1950, gips. Kal Elżbieta: *Między pomnikiem a gadżetem. Z problemów rzeźby okresu realizmu socjalistycznego*. „Rzeźba Polska” 2008, t. 13. *Rzeźba w Polsce (1945–2008)*, s. 56.



Eugenia Marcinkowska, Lenin w Krakowie*, 1949?, olej, płótno, fot. Tomasz Kalarus; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-Ml 26/I*

mość polityczna (Irena Łuczyńska-Szymanowska, *W świetlicy*, 1952[32]), patriotyzm i postawa antywojenna (Zofia Puget, *Nie chcę wojny*, 1951[33]). Zachowują się jak dorośli. Dość często ukazuje się też dzieci w kontekście opieki socjalnej państwa nad najmłodszym pokoleniem – Zofia Puget, *Dziesięciolatki*, 1954[34].

W przedstawieniach z dziecięcymi bohaterami rzadko jest mowa o zabawie. A jeśli już, to o zabawie przygotowującej do pełnienia zróżnicowanych płciowo ról społecznych w dorosłym życiu. Dziewczynki przysposabiane są do roli matki i osoby prowadzącej gospodarstwo domowe, chłopcy do działań wyłącznie na polu zawodowym i publicznym – Walentyna Symonowicz (1914–1990), *Przedszkole,* 1954[35]. Rozmijało się to z hasłowym równouprawnieniem płci i eksponowaniem w sztuce pracy zawodowej kobiet przy marginalizowaniu czy wręcz czynieniu niewidzialnym drugiego, „domowego" etatu – pracy na rzecz rodziny. Można zaobserwować paradoksalną sytuację – wątki z dziewczynkami bawiącymi się lalkami i naczyniami kuchennymi w scenach z przedszkola nie mają przedłużenia w przedstawieniach kobiet wykonujących prace domowe: gotujących, zmywających naczynia, sprzątających mieszkanie.

Obok przedstawień związanych z odbudową kraju, jego industrializacją i organizacją życia zbiorowego Polaków w nowych realiach ustrojowych ważną rolę pełniło malarstwo historyczne, zwrócone ku historii ruchów społecznych i rewolucyjnych w Polsce i państwach obozu socjalistycznego oraz malarstwo ukazujące współczesne znaczące wydarzenia polityczne i gospodarcze. Zgodnie z zasadą marksistowskiej typowości, losy bohaterów, zwłaszcza postaci historycznych, ukazywane były jako funkcja zachodzących procesów społecznych. Równocześnie eksponowano dziejotwórczą rolę wybitnych jednostek, przywódców partii i rewolucji, osadzoną jeszcze w romantycznym, XIX-wiecznym wzorcu bohatera. W obrębie tej konwencji wykształcił się typ portretu lidera jako bohatera ważnej współczesnej sceny historycznej lub portret przywódcy w roli dostojnego męża stanu. Ten rodzaj wielopostaciowych przedstawień częściej spotyka się w sztuce mężczyzn niż kobiet. Prace artystek zajmujących się tą problematyką cechował też z reguły mniejszy rozmach i słabsza orientacja na dokumentarną rejestrację wydarzeń, co było połączone ze swoistą uniwersalizacją motywów. Mężczyźni natomiast z reguły starali się o przedstawienie rozbudowanej fabuły, a na takim tle umieszczali przywódcę (przywódców) jako generujących akcję uczestników wydarzeń historycznych lub współczesnych – Andrzej Wróblewski (1927–1957), *Krwawa niedziela 1905*, 1953[36]; *Zlot młodzieży w Berlinie Zachodnim*, 1951[37]; Alfons Długosz (1902–1975), *Kongres Jedności*, 1951[38]; Mieczysław Wątorski (1903–1979), *Dożynki*, 1954[39]; AN [Jerzy Potrzebowski, 1921–1974], *Wizyta prezydenta Bolesława Bieruta na budowie Nowej Huty*, 1952[40]. Kobiety wolały wykorzystywać epizody wiążące się z konkretnym zdarzeniem – Janina Muszanka-Łakomska (1920–1982), *Stalin przekracza granicę pod Michałowicami*, 1951[41]. Unikały przedstawień batalistycznych, tłumnych, rozbudowanych scen z rewolucji, strajków, manifestacji. Do wyjątków należą cykle drzeworytów Stefanii Dretler-Flin (1909–1994) *Z walk Ludowego Wojska Polskiego*, 1951[42], a zwłaszcza monumentalny obraz *Pierwszomajowa manifestacja 1905*, namalowany kolektywnie w 1951 roku przez Krystynę Ładę-Studnicką (1907–1999), Teresę Pągowską (1926–2007), Józefę Wnukową (1926–2007) i Hannę Żuławską (1908–1988) wspólnie z kolegami Juliuszem Studnickim (1906–1978), Stanisławem Teisseyre

[32] Irena Łuczyńska-Szymanowska, *W świetlicy*, 1952, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[33] Zofia Puget, *Nie chcę wojny*, 1951, gips, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[34] Zofia Puget, *Dziesięciolatki*, 1954, gips, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[35] Walentyna Symonowicz, *Przedszkole,* 1954, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[36] Andrzej Wróblewski, *Krwawa niedziela 1905*, 1953, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

[37] Andrzej Wróblewski, *Zlot młodzieży w Berlinie Zachodnim*, 1951, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

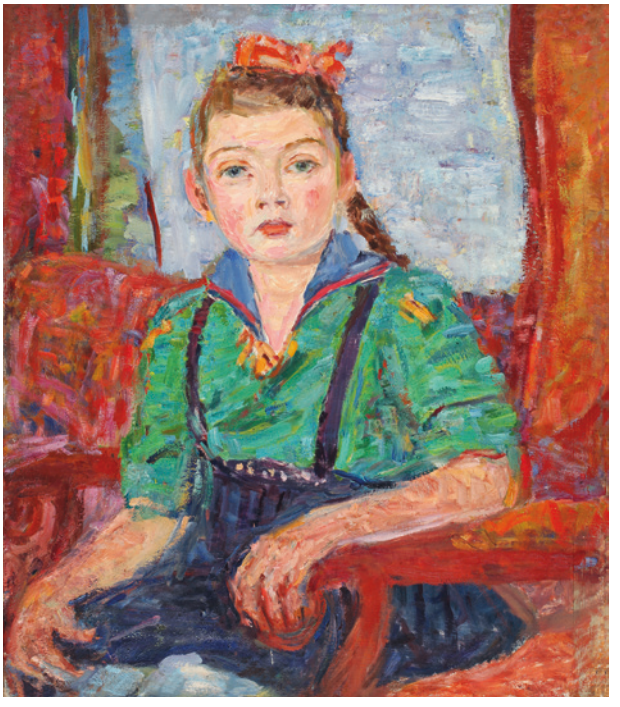
[38] Alfons Długosz, *Kongres Jedności*, 1951, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[39] Mieczysław Wątorski, *Dożynki*, 1954, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[40] AN [Jerzy Potrzebowski], *Wizyta prezydenta Bolesława Bieruta na budowie Nowej Huty*, 1952, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

[41] Janina Muszanka-Łakomska, *Stalin przekracza granicę pod Michałowicami*, 1951, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[42] Stefania Dretler-Flin, *Z walk i zwycięstw ludu polskiego*. Wyd. MON Prasa Wojskowa. Warszawa 1951 (16 drzeworytów).



Hanna Rudzka-Cybis, Portret dziewczynki *(Julii Przybosiówny?), pierwsza połowa lat 50. XX w., olej, płótno, fot. Tomasz Kalarus; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-5488/III*

(1905–1988), Janem Wodyńskim (1903–1988) i Jackiem Żuławskim (1907–1976)[43]. Artystki wybierały, jak w przypadku przedstawień produkcyjnych, zawężoną narrację, która, posługując się przemyślanym skrótem, symbolem, a nierzadko prozaicznym epizodem, zyskiwała walor uniwersalności – Helena Krajewska (1910–1998), *Przywódcy PPR opracowują deklarację „O co walczymy"*, 1955[44]. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku portretów przywódców. Artystki preferowały bardziej kameralny wizerunek przywódcy – w gabinecie, podczas pracy albo rozmyślającego nad rozwiązaniem ważnego problemu, nierzadko też odpoczywającego lub rozmawiającego ze „zwykłymi" ludźmi – Alina Szapocznikow (1926–1973), *Stalin*, 1954[45]; Janina Kraupe-Świderska, *Portret prezydenta Bolesława Bieruta*, 1953[46]; Ewa Kierska-Hoffmann (1923–2013), *Mołotow*, 1950[47]; Helena Cygańska-Walicka, *Nowotko*, 1952[48]; Eugenia Marcinkowska (1892–1969), *Lenin w Krakowie*, 1949?[49]. Należy dodać, że portrety stanowiły dość znaczną część twórczości artystek w latach 1949–1954. I nie były to jedynie wizerunki liderów politycznych, przodowników pracy i wybitnych przedstawicieli kultury, uznanych za postępowych i wspierających system. Artystki chętnie portretowały osoby z najbliższego kręgu: przyjaciół, rodziny, kolegów, znajomych – Hanna Rudzka-Cybis (1897–1988), *Portret Xawerego Dunikowskiego*, 1954[50]; Janina Kraupe-Świderska, *Portret męża Jana Świderskiego*, 1954[51]. Często były to wizerunki kobiet i dzieci. Pod tym względem upodobania kobiet pozostawały niezmienne od stulecia.

Najmniejszą wartość miało dla ideologów realizmu socjalistycznego malarstwo pejzażowe. Jego prestiż podnosiło wprowadzanie elementów przywołujących prowadzoną przez władzę politykę urbanistyczną i industrializacyjną, informujących o gospodarczych i cywilizacyjnych przekształceniach kraju w nowych warunkach ustrojowych – Helena Krajewska, *Młocka w PGR*, 1950[52]; Jadwiga Walker (1905–1971), *Wieś czyta*, 1953[53]. Artyści i artystki nie zawsze potrafili dostosować się do postawionych wymagań. Dlatego też pejzaże rzadziej niż inne motywy zdobywały nagrody na wystawach sztuki socrealistycznej. Wśród nagradzanych artystek należy wymienić Wandę Wereszczyńską (1910–1978), która otrzymała drugą nagrodę za pejzaż *Na wiejskiej drodze*, 1949[54] na *I Ogólnopolskiej wystawie plastyki* (Warszawa, 20 marca – 7 maja 1950 roku). Pejzażystów i pejzażystki z reguły krytykowano za niedostateczne zainteresowanie zmianami społeczno-gospodarczymi, zwłaszcza zachodzącymi na wsi, i stałe, uparte powielanie konwencji XIX-wiecznego malarstwa pejzażowego. Recenzujący *II Ogólnopolską wystawę plastyki* (Warszawa, 17 grudnia 1951 – 27 lutego 1952 roku) Ksawery Piwocki (1901–1974) pisał: „Główną przeszkodą jest zakorzeniony od przeszło półwiecza nawyk szukania w wycinku pejzażowym jedynie sielskiego i malarskiego motywu. A przecież dziś chciałoby się widzieć rozmach nowych form pracy (…). Kraj nasz nabiera z każdym dniem nowego wyglądu i nie jest już tym, którego obraz pozostawili nam Szermentowski, Malecki, Chełmoński czy Wyczółkowski". Dlatego też „pejzażyści winni ukazać zmiany, jakie w pejzaż wnosi »wielkie budownictwo planu 6-letniego«"[55]. Krytycy zarzucali artystom, że nie po-

[43] Szkoła sopocka (Krystyna Łada-Studnicka, Juliusz Studnicki, Stanisław Teisseyre, Teresa Pągowska, Józefa Wnukowa, Jan Wodyński, Hanna i Jacek Żuławscy), *Pierwszomajowa manifestacja 1905*, 1951, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku.

[44] Helena Krajewska, *Przywódcy PPR opracowują deklarację „O co walczymy"*, 1955, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[45] Alina Szapocznikow, *Stalin*, 1954, gips, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[46] Janina Kraupe-Świderska, *Portret Prezydenta Bolesława Bieruta*, 1953, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[47] Ewa Kierska-Hoffmann, *Mołotow*, 1950, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

[48] Helena Cygańska-Walicka, *Nowotko*, 1952, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

[49] Eugenia Marcinkowska, *Lenin w Krakowie*, 1949?, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

[50] Hanna Rudzka-Cybis, *Portret Xawerego Dunikowskiego*, 1954, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

[51] Portret wystawiony na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki (Warszawa, 21 czerwca – września 1954 r.).

[52] Helena Krajewska, *Młocka w PGR*, 1950, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Śląska Opolskiego.

[53] Jadwiga Walker, *Wieś czyta*, 1953, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

[54] Wanda Wereszczyńska, *Na wiejskiej drodze*, 1950, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

[55] Piwocki Ksawery: *Pejzaż*. „Przegląd Artystyczny" 1952, nr 1, s. 49–50, 52; Kal Elżbieta: *Między pomnikiem a gadżetem*…, s. 56.

trafiąc przedstawić zachodzących przekształceń, które by „jasno uzmysławiały jakość i wielkość tych przemian", tylko markują je w tytule dzieła lub też przez „wstawienie w pejzaż" jakiegoś nieistotnego elementu, np. „traktora albo auta ciężarowego". Mniej tego rodzaju zarzutów padało pod adresem pejzaży miejskich. Zmiany w kierunku oczyszczenia malarstwa pejzażowego z „postępowego" sztafażu, zbliżające sposób ujęcia motywu do klasycznej sztuki pejzażowej, zaszły w ostatniej fazie rozwoju realizmu socjalistycznego. Zjawisko to obserwować można w sztuce zarówno kobiet, jak mężczyzn.

Porównując twórczość przedstawicielek realizmu socjalistycznego z pracami ich kolegów, dostrzec można więcej cech wspólnych niż różnic. Podobieństwa dotyczą typu tematyki, zideologizowanej interpretacji wydarzeń, dyscypliny w stosowaniu reguł programowych kierunku, w tym estetycznych. Różnice dostrzega się przede wszystkim w zakresie wyboru motywów i sposobu ich prezentacji. Wymienione uprzednio, pożądane przez władze motywy tematyczne spotykamy zarówno w sztuce kobiet, jak i mężczyzn. Różnią się znacznie w sposobie ujęcia tematu, choć nie pod względem wydźwięku ideologicznego. W twórczości mężczyzn inna jest skala prezentacji tematu. Przedstawione motywy zyskują większy rozmach, sytuowane są w szerzej zakreślonej przestrzeni publicznej, mają rozbudowaną narrację, gdzie główna myśl wzbogacona jest o wątki poboczne uatrakcyjniające przekaz. Artyści śmiało sięgali do kluczowych wydarzeń politycznych i gospodarczych generowanych przez system i tych, które zaświadczały o jego stabilizacji. Chętniej przedstawiali obchody świąt państwowych, manifestacje i pochody, tłumne sceny historyczne związane z postępowymi ruchami społecznymi, a przede wszystkim sceny batalistyczne, których nie ma w sztuce artystek. Jeśli ukazywali wydarzenia mniej znaczące, o większym współczynniku intymności, to zwykle dodawali do nich jakąś choćby szczątkową fabułę, która miała zatrzeć ich prozaiczność. W sztuce kobiet podobnie reżyserowanych scen z przestrzeni publicznej jest mniej.

Większość artystek wykazywała predylekcję do przesuwania tematyki w stronę kameralnych przedstawień o ograniczonej akcji. Ten spłaszczony sposób widzenia miał swoje dobre strony i bywał doceniany przez jurorów *Ogólnopolskich wystaw plastycznych*. Praca produkcyjna sytuowana w obrębie zwyczajnego, szarego życia, obywająca się bez anegdot, za to bliska szerokiemu doświadczeniu zyskiwała nierzadko uznanie. Poza tym pojedyncze sytuacje, w których znaleźli się pojedynczy ludzie, były z reguły przywoływane ze względu na swoją powszechność i powtarzalność. Z tej przyczyny mogły być traktowane jako podstawa do czynienia uogólnień, podsumowań.

Bibliografia

III Walny Zjazd ZPAP [omówienie Mieczysława Wątorskiego]. „Przegląd Artystyczny" 1948, nr 1, s. 3–4

[B.a.]: *Metamorfozy mody*. „Moda i Życie Praktyczne" 1948, nr 1, s. 10

Bierut Bolesław: *O upowszechnienie kultury. Przemówienie prezydenta Rzeczypospolitej na otwarcie radiostacji we Wrocławiu wygłoszone 16 listopada 1947 r.* „Przegląd Artystyczny" 1950, nr 1–2, s. 3–4

Bogucki Janusz: *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa 1983

Dzieje sztuki polskiej. Red. Bożena Kowalska. Warszawa 1984

Głowiński Michał: *Peereliada. Komentarze do słów 1976–1981*. Warszawa 1993

Kal Elżbieta: *Między pomnikiem a gadżetem. Z problemów rzeźby okresu realizmu socjalistycznego*. „Rzeźba Polska" 2008, t. 13. *Rzeźba w Polsce (1945–2008)*, s. 52–59

Kultura narodowa i polityka. Red. Joanna Kurczewska. Warszawa 2000

Lameński Lechosław: *Galeria sztuki socrealizmu w Kozłówce*. „Biuletyn Historii Sztuki" 1996, nr 1–2, s. 177–179

Nagrody na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki. „Przegląd Kulturalny" 1954, nr 30–31, s. 11

Nowosielski Jerzy: *Ze zjazdu w Nieborowie. Na marginesie dyskusji*. „Przegląd Artystyczny" 1949, nr 3, s. 1–3

Oblicza socrealizmu. Oprac. i scenariusz Maryla Sitkowska, Anna Zacharska. Warszawa 1987

Opaska Janusz: *O sztukę socjalistyczną w treści i narodową w formie: konferencja w Nieborowie 12–13 lutego 1949 roku*. „Mazowieckie Studia Humanistyczne" 2000, nr 1–2, s. 113–123

Piwocki Ksawery: *Pejzaż*. „Przegląd Artystyczny" 1952, nr 1, s. 45–52

Prokop Jan: *Sowietyzacja i jej maski. PRL w latach stalinowskich*. Kraków 1997

Sokorski Włodzimierz: *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki i jej konsekwencje* [referat programowy dot. realizmu socjalistycznego]. „Przegląd Artystyczny" 1950, nr 5–6, s. 1–3

Sokół Zofia: *Prasa kobieca w Polsce w latach 1945–1995*. Rzeszów 1998

Studzińska Jolanta: *Socrealizm w malarstwie polskim*. Warszawa 2014

Szczepaniak Jacek: *Kozłówka. Galeria Sztuki Socrealizmu*. Kozłówka 1998

Szczepaniak Jacek: *Socrealizm. Muzeum Zamoyskich w Kozłówce*. Kozłówka 2003

Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984. Warszawa 1987

Tomasik Wojciech: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej"*. Wrocław 1999

Toniak Ewa: *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*. Kraków 2008

WZPO wiosna, lato. „Moda i Życie" 1950, nr 12, s. 4–5

The art of Polish female artists after 1945. Female representatives of social realism

The implementation of social realism in art began in 1949, after three years of relative freedom in this area. Social realism was dominant for quite a short time – in the period from 1949 till 1954. The ideological & formal program of the new trend was based on the same principles as in the Soviet Union.

The art of social realism was aimed at mobilising people to work and participate actively in social and political changes. The dominant topics referred to the present-day reality – e.g. the restoration of the country from war destruction, the construction of new factories, shipyards, housing estates, the electrification of villages and small towns, or the reduction of illiteracy. Ideologists of social realism valued the kind of art that was connected with the activity of youth and political organisations, school, health care, recently introduced new forms of leisure and collective spending of spare time. The worker's manual work was put on a pedestal.

The art of social realism promoted a new masculine model of womanhood, according to which women were presented as strong and robust persons capable of performing heavy manual work. This canon was quite jointly adopted by female artists from 1949. In spite of changes in the portrayal of women, the presentation of relationships between both sexes did not change. Women were still shown as being subordinate to men. In this context, we can see a clear discrepancy between the full equality of women proclaimed by communist ideologists and their perception in real social roles.

When comparing the artistic output of female representatives of social realism with works of male artists, we can notice more similarities than differences. The similarities refer to the type of subject, the ideologised interpretation of events and the disciplined use of the program rules of the trend, including aesthetic rules. Differences can be noticed mainly with regard to the choice of motifs and the method of their presentation. In men's works, the scale of presentation of the topic is different. Motifs are presented on a broader scale, are situated in a broader public space and have an elaborate narration, where the main idea is enriched with secondary topics that make the message more attractive. Male artists boldly referred to key political and economic events – both those that generated the system and those that testified to its stabilisation. They were more willing to present celebrations of national holidays, manifestations and processions, mass historical scenes relating to progressive social movements and, most importantly, battle scenes that are absent from the art of female artists. If they showed less significant events with a higher rate of intimacy, they usually enriched them with an even meagre storyline that was supposed to erase their mundanity. In women's art, there are fewer scenes from public space arranged in this way.

Most female artists showed a tendency to shift the subject towards small-scale presentations with limited action. This flattened perception had its advantages and was sometimes appreciated by jurors of nationwide plastic art exhibitions. The production work that was situated within an ordinary grey existence and was devoid of anecdotes, but close to mass experience, often gained appreciation. Apart from that, individual situations in which individual people found themselves were usually included because of their generalness and repetitiveness. For this reason, they could be treated as a basis for generalisations and summaries. The best-known female representatives of social realism include, among others, Helena Krajewska (1910–1998), Irena Łuczyńska-Szymanowska (1980–1966), Zofia Dębowska-Tarasin (born 1924), Józefa Wnukowa (1911–2000), Magdalena Więcek (1924–2008), Barbara Zbrożyna (1923–1995), Maria Hiszpańska-Neumann (1917–1980), Stefania Dretler-Flin (1909–1994) and Krystyna Łada-Studnicka (1907–1999).