

Prof. dr hab. Andrzej Turowski
Emerytowany profesor Uniwersytetu Burgundzkiego
W Dijon

5 rue Camille Desmoulins
75011 Paris
turov@noos.fr

Recenzja z rozprawy doktorskiej mgr Doroty Jareckiej „Sztuka i lewica komunistyczna (w Polsce) 1944–1948: surrealizm, realizm, marksizm” napisanej pod kierunkiem naukowym dr hab. Jana Kordysa, profesora Instytutu Badań Literackich PAN i promotora pomocniczego, dr hab. Luizy Nader, profesorki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Złożona w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie.

Lektura rozprawy doktorskiej Doroty Jareckiej dostarczyła mi satysfakcji intelektualnej inspirując do przemyślenia istotnych problemów powojennej historii politycznej i artystycznej w Polsce. Czuję się również zadowolony z dostarczonego przez autorkę uporządkowanego merytorycznie i opisanego z literackim zacięciem ciekawego materiału historycznego, który często umykał uwagi historyków sztuki.

Teza doktorska Doroty Jareckiej zatytułowana „Sztuka i lewica komunistyczna (w Polsce) 1944 –1948: surrealizm, realizm, marksizm” oddana do recenzji w marcu 2021 roku została napisana pod kierunkiem naukowym dr hab. Jana Kordysa, profesora Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk oraz promotora pomocniczego dr hab. Luizy Nader, badaczki związanej z Wydziałem Zarządzania Kulturą Wizualną, Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Takie podwójne umocowanie rozprawy jest uzasadnione jej charakterem. Dotyczy z jednej strony kluczowych dyskursów polityczno-artystycznych a w szczególności marksizmu w kręgach literackich w latach 1944-1948 w Polsce (w powiązaniu z międzynarodowym komunizmem), z drugiej, zjawisk czysto artystycznych, wśród których zasadnicze znaczenie ma problematyka historyczno-artystyczna związana z dziejami i recepcją surrealizmu, wykraczająca poza scenę krajową i uzasadniona sytuacją tego ruchu na świecie. Wspólnym mianownikiem krzyżujących się dyskursów jest realizm/surrealizm jako kategoria zarazem polityczna i artystyczna leżąca u podstaw programów i wizji kultury dyskutowanych przez ówczesnych działaczy politycznych, krytyków literackich i artystów.

Mamy zatem do czynienia z pracą obejmującą spory obszar życia artystycznego powojennej Polski a zarazem zawierającą pogłębioną analizę znaczeń dzieł sztuki, które w kontekście tamtych debat powstały w kraju. Doktorat kieruje naszą uwagę w stronę funkcji politycznych kultury i oczekiwań lewicy komunistycznej, a także w stronę sensów ideologicznych konkretnych dzieł sztuki zaangażowanych w powojenną rzeczywistość. Taka orientacja badawcza pozwala traktować rozprawę Jareckiej jako typowy przykład „Cultural studies” (a w szczególności „Visual studies”) przecinających po przekątnej tradycyjne zakresy badań literackich (z elementami socjologii, antropologii, filozofii i politologii) oraz studiów historii sztuki nowoczesnej (z tradycją ikonograficzną, semiologiczną, ideologiczną). Ponadto, co trzeba od razu podkreślić,

jest to rozprawa historyczna mająca poparcie faktograficzne w przebadanych dogłębnie i krytycznie źródłach archiwalnych.

Tytuł rozprawy dobrze określa zainteresowania badawcze autorki wskazując na zawarte w domyśle pytanie: jakie znaczenie dla kształtowania się modelu politycznego sztuki realizmu socjalistycznego w Polsce lat 50. XX wieku miała podskórna tradycja awangardy surrealistycznej lat 40? W sporze o realizm właśnie surrealizm okazał się „logicznym” połączeniem i politycznym przewyciężeniem przedwojennego kryzysu modernizmu i powojennych prób określenia sztuki nowoczesnej nie na konserwatywnych wzorach realizmu mimetycznego (Dobrowolski, Plechanow), lecz w oparciu o eksperyment formalny gwarantujący ciągłość ideową sztuki socjalistycznej (komunistycznej) kierującej swą krytykę z pozycji humanistycznych przeciwko faszyzmowi i wojnie (Breton, Aragon). W tym świetle doktorat Jareckiej kontynuuje zainteresowania badawcze autorki jeszcze z okresu jej pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Wiesława Juszcza (Instytut historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego) dotyczącej uwikłań sztuki polskiej „wychodzącej” z okresu realizmu socjalistycznego około 1955 roku i docierającej na nowej płaszczyźnie do „apolitycznego informelu” i odkrytej na nowo ekspresyjnej metafory.

Zagadnienie tożsamości polityczno-artystycznej sztuki nowoczesnej w polu współczesnej kultury było i jest sednem zainteresowań badawczych, a przede wszystkim refleksji krytycznej, autorki rozprawy. Zaangażowanie Jareckiej w bieżące życie artystyczne, przenikliwa obserwacja indywidualnych losów artystów, ich manifestacji twórczych, uwikłania społecznego, konfliktów i polemik a przede wszystkim udziału w krajowych i światowych wystawach są dobrze znane z okresu jej wieloletniej współpracy z „Gazetą Wyborczą”, w której w latach 1995-2012 pracowała jako redaktor i krytyk artystyczny. Konieczność bieżącej reakcji na wydarzenia, dbałość o powszechną dostępność przekazu, mediacja między trudnym językiem naukowej humanistyki a spontanicznymi i jakże mało precyzyjnymi wypowiedziami twórców w szczególności sposób uwrażliwiły jej piarstwo na samą konstrukcję tekstu, którego interwencyjny charakter miał powodować żywe reakcje czytelników. Praca zawodowa jako krytyka sztuki pozwoliła Jareckiej podjąć również zajęcia uniwersyteckie (UW, ASP) na temat historii i teorii krytyki artystycznej, które prowadziła w latach 2013-2017.

Przełomowe znaczenie w dziedzinie badań naukowych, które od ukończenia studiów dotyczyły różnych aspektów powojennej sceny artystycznej (Wróblewski, plenery, galerie), miało zainteresowanie twórczością Erny Rosenstein, której wystawę zorganizowała Jarecka (we współpracy z Barbarą Piwowską) w 2011 roku a trzy lata później (2014) wydała również z Piwowską obszerną monografię artystki zatytułowaną słowami Erny Rosenstein „Mogę powtarzać tylko nieświadomie”. Książka wskazywała jednoznacznie na surrealizm jako zasadniczy punkt odniesienia jej ówczesnych i późniejszych zainteresowań. Jeden z rozdziałów książki monograficznej stał się podstawą nadzwyczaj ciekawej interpretacji „Ekranów” artystki w doktoracie. Odtąd surrealizm i jego kontekstualizacja były przedmiotem studiów doktoranckich Jareckiej w Instytucie Badań Literackich (a także grantu „Sztuka polska wobec surrealizmu”) oraz wielu referatów wygłoszonych na międzynarodowych konferencjach (Chicago, Münster) oraz inicjatyw wykładów i seminariów naukowych („Marksizm i sztuka”, „Lewica i surrealizm”, „Global surrealism”). Część tych wystąpień

i działań powiązana była z publikacjami w materiałach pokonferencyjnych i wydawnictwach naukowych.

Twórczość Erny Rosenstein pozwoliła zatem, postawić Jareckiej pytanie o „polski surrealizm”, o którym w historii sztuki nowoczesnej już się pisało, ale bez precyzyjnego zakresienia jego ram problemowych. Trudność powodowała identyfikacja zjawiska surrealizmu na gruncie historii wydarzeniowej, jego chronologia, zakres terytorialny, miejsce wśród awangardowych stylistyk, rola w dyskursach ideowych itp. Jarecka zdając sobie dobrze sprawę z gąszczu problemów, które tutaj się pojawiły, podjęła je i z powodzeniem przetarła drogi odpowiadając na szereg szczegółowych pytań. Treść przedstawionej do recenzji rozprawy dobrze koresponduje z określeniem tematu (surrealizm) a także tytułowym zakresem zainteresowań (marksizm, realizm, surrealizm) oraz terytorialnym i chronologicznym ograniczeniem (powojenne Polska 1944-1948).

Rozprawa składa się z dwóch tomów, z których pierwszy zawiera tekst doktoratu, drugi towarzyszące mu ilustracje, przede wszystkim reprodukcje dzieł sztuki, o których pisze autorka. Tekst zasadniczy tezy podzielony jest na trzy części poprzedzone „Rozważaniami wstępnymi” i zamknięte „Zakończeniem”. Poszczególne części zawierają szereg rozdziałów, a te z kolei podrozdziały. Tom uzupełniają streszczenia w języku polskim i angielskim a kończy „Spis ilustracji” dotyczący już tomu drugiego. Bibliografia nie jest pełna, ale czy dzisiaj można stworzyć wyczerpujący i zadawalający korpus bibliograficzny? Brakuje niestety indeksów osobowych i problemowych, co w wypadku rozpraw naukowych mogło być ułatwieniem lektury nie zmuszającym do wielokrotnego „kartowania” całego tekstu w poszukiwaniu potrzebnego nazwiska. Rozgałęziona choć nie nadmiernie struktura tekstu jest przejrzysta a trafne tytuły poszczególnych części pozwalają czytelnikowi już na podstawie „spisu treści” śledzić narrację autorską rozpoczynającą się od rozrysowania napięć w upolitycznionym kręgu międzynarodowego surrealizmu aby przejść do dyskursów o surrealizmie wśród polskiej lewicy artystyczno-politycznej a wreszcie podjąć analizę znaczeń konkretnych dzieł określonych artystów (Dłubak, Bogusz, Rosenstein), których twórczość Jarecka umieszcza wśród wyborów politycznej lewicy i surrealistycznych inspiracji.

„Rozważań wstępnych”, rozpoczynających doktorat Dorota Jarecka chyba słusznie nie nazwała „wstępem metodologicznym”. Uczyniła to zapewne przez ostrożność a przede wszystkim ze świadomością, że zawarte w nim niejednorodne wskazówki nie odnoszą się do takiego czy innego systemu teoretycznego nauki. Stanowią jednak konieczny zespół założeń „metodycznych” (a więc bardziej technicznych) formułujących cele pracy i jej konstrukcję, wskazujących na podstawowe klasyfikacje i terminologię, przybliżające inspiracje i źródła a wreszcie rekonstruujące krytycznie stan badań i omawiające związane z nimi publikacje naukowe. We wszystkich wymienionych aspektach Jarecka korzysta z dorobku „nowej humanistyki”, która nakazuje autorce do ujęcia związków historycznych nie w ramach binarnych opozycji, lecz złożonych sieci (rizomatycznych) i tasujących się warstw czy płaszczyzn (straty, plateau) społeczno-ideowych. Tutaj też dokonuje Jarecka zasadniczych rozróżnień w ramach interesującej ją historii (urzędowa, rewizjonistyczna i krytyczna) i przyjętej chronologii (perspektywa 1969 roku). Historia w ujęciu badaczki ma charakter dyskursywny, co pozwala na relatywizację w czasie płynnych związków między marksizmem, realizmem i surrealizmem. „Szukam pisze Jarecka, podziałów i konfliktów w odniesieniu do poglądów na schyłek i upadek, degenerację i humanizm,

ludzkie – nieludzkie, irracjonalne – racjonalne, realizm – surrealizm. Odchodzę od binarności awangarda – modernizm, a także od polaryzacji realizm socjalistyczny – awangarda lub awangarda – koloryzm. Proponuję 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, spory i napięcia. Stawiam tezę, że dopiero ta konfiguracja pojęć pozwala naświetlić konflikt o sztukę w polu lewicy komunistycznej w omawianym okresie” (s. 12). Przytoczone rozumowanie Jareckiej najlepiej oddaje nowatorski charakter pracy, która w miejsce wydarzeniowej historii stawia historię dyskursywną (krytyczną) destabilizowaną (a nie determinowaną) w polu politycznym przez wszystkie elementy badanego przez nią układu: ideologii, estetyki, sztuki. „Krótko mówiąc, dodaje autorka tezy, nie stawiam pytania o to, czy w Polsce był surrealizm, ale jak działał. To pytanie także wiąże ze sobą obrazy i teksty” (s.15). W kolejnych trzech częściach rozprawy podejmuje doktorantka próbę odpowiedzi na postawione w ten sposób pytanie.

Jarecka rozpoczyna swoje rozważania od rozpatrzenia związków między lewicą i surrealizmem w historii powszechnej, co nie znaczy zdeterminowanej perspektywą Zachodnią. Zgodnie z postulatami współczesnej nauki, dokonuje „przesunięcia geograficznego” i stara się spojrzeć na to co uniwersalne z „naruszonego” punktu widzenia określonego konkretnym, można powiedzieć „miejscowym sposobem czytania”. W wypadku polskiej intelektualnej lewicy będzie to włączenie do surrealistycznej lektury w kontekście debat politycznej międzynarodówki roli „rewolucji nieświadomości”, doświadczenia „doli człowieka” a wreszcie libidinalnego pojmowania dzieła artystycznego. Subwersywny potencjał tkwiący w takiej lekturze surrealizmu spotykał się jednak z oporem polskich środowisk politycznych, nakazujących język surrealizmu traktować „jako uroszczenie, domorostłą psychoanalizę uprawianą przez literatów lub też bezprawne wejście grona artystów w pole polityki” (s.66).

Kluczowe znaczenie dla analizowanej przez Jarecką interpretacji języka wizualnego surrealizmu w kontekście alternatywnych wizji marksizmu miała lektura antagonistycznych poglądów i trudnych związków politycznych (artystycznych) Aragona i Bretona zakorzenionych w debatach o humanizmie (oraz komunizmie i faszyzmie) we Francji Frontu Ludowego oraz jej odbiciu w przedwojennym i powojennym Praskim surrealizmie. Była to jedna z dróg, którymi „poetycki” surrealizm dotarł do Polski. Tutaj jednak, to nie historia surrealizmu „wyzwalającego wyobraźnię” lecz wojna była pierwszym doświadczeniem surrealistycznej ekspresji. W Polsce, cytuje Jarecka słowa Dłubaka, surrealizm był wynikiem przeżyć wojennych, a nie przejęciem zachodniego programu. „Myśmy traktowali surrealizm jako sposób komunikowania przeżyć, wyrażania najbardziej podstawowych ludzkich emocji. Taki był czas, taka atmosfera” (s. 76). W powojennej Francji głównej interpretacji surrealizmu, nie zawsze zgodnej z Bretonem, w duchu oporu i rewolty (Nadeau, Sartre, Camus) towarzyszyła jego krytyczna recepcja znana z komunistycznej publicystki Rogera Garaudy, która szybko dotarła do Polski i równie szybko wraz z zarzutem „trockizmu” stała się dominującą orientacją polityczną skierowaną przeciwko surrealizmowi. We Francji stalinizm Garaudy’ego (realizm) był składnikiem istotnej debaty filozoficzno-politycznej znajdującej swoją przeciwwagę w egzystencjalizmie, która z kolei znalazła swoje odbicie w Polsce dużo później (1956). Niemniej właśnie w trakcie tych sporów doszło do głosu przekonanie, że surrealizm jest diametralnym przeciwieństwem realizmu (s.88) a tym samym sprzeczny z narastającą polityką

realizmu socjalistycznego. Kategoria polityczno-estetyczna realizmu wskazując na zasadniczą antynomię realizmu i surrealizmu pojawiła się jako kluczowa dla wyjaśnienia „postępowej” tradycji sztuki ideowej zrywającej z formalistyczną awangardą. W ten kompleks, pisze Jarecka (s. 112), w którym kierunki awangardowe ukazywane były jako wrogie (spokrewnione z faszyzmem lub socjalfaszystowskie), włączył się element określony jako „estetyczny dyskurs degeneracji”. To w nim surrealizm (a w istocie jego fantazmat) lokując się po stronie faszyzmu oznaczony jako czynnik rozpadu biologicznej tożsamości artysty dotkniętego wojenną traumą czy szerzej: mrocznych sił biologizmu niszczących rozumność człowieka, był „mocnym ideologicznym obrazem” ludzkiego upadku, któremu trzeba natychmiast zapobiec. W tym kontekście debata o realizmie i wizji przyszłości, której polityczną (i terapeutyczną) ramę stanowił język marksizmu, nabierała nowego znaczenia a surrealizm odchodzącym w przeszłość zagrożeniem.

Rozważania prowadzone w tym początkowym rozdziale liczącym niemal 50 stron maszynopisu są nadzwyczaj istotne dla całej pracy, ponieważ przygotowują bazę historyczną i pojęciową dla problematyki dotyczącej polskiej historii. Mają również, co warte jest podkreślenia, wartość samoistną wynikającą z oryginalnego spojrzenia na surrealizm nie tyle na „abstrakcyjnym” tle politycznym, co włączonego w historię międzynarodowej lewicy i konstruującego dyskursy polityczne w sztuce poczynając od lat 30 po 50. XX wieku w Europie. Dzięki temu rozdział jest istotnym wkładem w historyczne pojęcie polityczności sztuki awangardowej a także dyskursów ustanawiających taką polityczność sztuki modernistycznej.

Druga część pracy, zatytułowana „Spór o sztukę na lewicy” z podtytułem „Dyskurs w kręgu lewicy komunistycznej” liczy około 80 stron, czyli więcej niż poprzednia. Podzielona jest na dwanaście rozdziałów, które skoncentrowane są na działalności zaangażowanych politycznie literatów, krytyków i artystów oraz ich postulatywnej i polemicznej aktywności. Miejscem polemik są przede wszystkim łamy ówczesnej prasy propagandowo-kulturalnej („Odrodzenie”, Borejsza, Kuryluk oraz „Kuźnica” Żółkiewski) podejmującej tematykę modelu socjalistycznego modernizmu a wydarzenia roku 1946 zdeterminowały charakter debat o sztuce (s. 125) Szczegółowej analizie, choć jak podkreśla autorka, cały czas mało przebadanej z punktu widzenia historii sztuki (i w świetle braku koherencji artystycznych wyborów), podlega krąg powstałej w 1945 roku „Kuźnicy” (PPR). Wśród młodych krytyków związanych z plastyką na czoło wybija się postać Mieczysława Porębskiego, reprezentującego opinie grona krakowskich twórców, które kształtowały się jeszcze podczas wojny. To właśnie Porębski w polemice z Gotlibem wprowadził do debaty światopoglądowej w tamtym czasie „realizm jako postulat” (s. 125) a jednocześnie odwołał się do uniwersalistycznych wartości artystycznej awangardy. Tezę o istnieniu „dwóch programów” w sztuce polskiej Porębski w różnych wersjach wielokrotnie powtórzył i podsumował w eseju z 1950 roku na łamach „Materiałów do studiów i dyskusji” gdzie przeciwstawienie idealizmu i realizmu powiązał z dwoma tradycjami sztuki polskiej. Pierwsza, idealistyczna, wiązała się z naturalistycznym koloryzmem wyrosłym na impresjonizmie, druga prowadząca do „nowego realizmu” była zakorzeniona w międzywojennej awangardzie (s. 145). W tym kontekście warto zapytać o ideologiczne zaplecze tej krytyki w trakcie toczącej się przez cały okres realizmu socjalistycznego (wystawy OWP) walki z kolorystami przejmującymi i tracącymi kluczowe stanowiska w Akademiach warszawskiej, krakowskiej i poznańskiej, którym wraz z idealizmem i naturalizmem zarzucano estetyzm i formalizm (s. 174). Trzeba przypomnieć, że

„surrealizujący” Marek Włodarski we wrześniu 1950 roku został mianowany dziekanem Wydziału Malarstwa nowej Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie. Warto też zwrócić szerszą uwagę na wypowiedzi takich krytyków (historyków sztuki) jak Julian Starzyński („Formalizm i rzeczywistość”) omawiany w dużym skrócie na stronie 171 czy Józef Dutkiewicz („Sztuka dla ludzi”, 1948). A może i na Michała Walickiego, który swoje zaangażowanie odpokutował więzieniem (1949) i w tym kontekście dwuznacznych zachowań całego środowiska. Brakuje mi tutaj polemicznego głosu w odniesieniu do badań i tekstów Wojciecha Włodarczyka podejmującego problematykę powojennych „nowoczesnych” i historii ASP.

Jarecka uważa, że Porębski swoją perspektywę światopoglądową a zarazem artystyczną zarysował już w 1943 roku (i powtórzył w 1946 roku „Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki”), kiedy w formie manifestu opowiedział się przeciwko „sztuce „narodowej” a w życiu wszelkim przejawom terroru i społecznego wyzysku (dodam: z tego samego okresu pochodzi krytyczny tekst Tadeusza Krońskiego „Faszyzm a tradycja europejska”). Stanowisko Porębskiego miało go zbliżać (do czego podchodziłbym z dużą ostrożnością), do ówczesnych poglądów Bretona i wskazywać na „internacjonalizm” krakowskiego krytyka. Warto byłoby mocniej uzasadnić to przekonanie, podobnie zresztą jak istotną, poczynioną jakby na marginesie, ale mającą kluczowe znaczenie uwagę Jareckiej, że „malarstwo zwane powojennym rodziło się podczas wojny” (s. 148). Na przykład w kręgu krakowskiej Kunstgewerbeschule, a może również gdzie indziej?

Jarecka obserwuje ewolucję poglądów Porębskiego zmierzającego w swojej koncepcji obrazu ku pojmowaniu dzieła jako „faktu artystycznego” mającego wszelkie cechy realnej konstrukcji (formalizm, strukturalizm) istniejącej w społecznym systemie wymiany znaczeń (semiologia, komunikacja). Realizmu Porębskiego nie łączył się z teorią odbicia będąc bliższy „produktywistycznemu” punktowi widzenia. „Sens obrazu według Porębskiego jest dwojaki, „formalny i przedstawieniowy” (s. 153). Zwrócenie uwagi przez Jarecką na ten dokonujący się w refleksji Porębskiego zwrot lingwistyczny (ikoniczny i semiotyczny) na gruncie historii sztuki ma istotne znaczenie i to przynajmniej z dwóch powodów. Wskazuje na dotychczas nie zauważone źródła myślenia strukturalistycznego w polskiej humanistyce (znane z tradycji formalizmu rosyjskiego i „szkoły praskiej”) oraz wydobywa alternatywną na gruncie marksizmu (wobec „mimetycznego” realizmu) propozycję traktowania dzieła sztuki jako elementu wymiany społecznej (później tartuscy badacze i „życie artystyczne Żółkiewskiego). Realizm, zdaniem Porębskiego, „nie jest sposobem tworzenia, ale sposobem widzenia świata” (s. 157). Tutaj krytyk nawiązując do „wielości rzeczywistości” Chwistka uzasadniał istnienie tradycji awangardowej w kontekście debaty o realizmie jako realności, z którą artysta się mierzył w swojej wizji. Chodzi, pisał Porębski, o użycie „wszystkich środków ekspresjonistycznego wyrazu, żeby dorównać nadchodzącej rzeczywistości” (s. 159). Jarecka zwraca uwagę na wiele niekonsekwencji w rozumowaniu Porębskiego szczególnie gdy na wzór Carla Einsteina (halucynacyjny realizm) i Luisa Aragona (racjonalny surrealizm) wprowadza kubizm (i surrealizm) w krąg myśli marksistowskiej a pisząc o realizmie dokonuje próby odrzucenia majaczeń surrealistycznych znanych z historii tego nurtu, a zarazem dokonuje dialektycznego (czyli twórczego) włączenia surrealizmu w nową sztukę. „Majaczenie surrealistyczne ma w nowym realizmie zostać przeżyte i zaabsorbowane, bez etapu majaczeń nie ma współczesności”, pisał Porębski w „Kuźnicy” w 1946 roku spotykając się z ostrą krytyką Żółkiewskiego (s. 167). Poglądy Porębskiego reprezentatywne dla młodych artystów

(Kantor) stały jednak w głębokiej sprzeczności z konserwatywnymi poglądami Tadeusza Dobrowolskiego odrzucającego wszelkie niemimetyczne pojmowanie realizmu a kierunkom sztuki nowoczesnej przypisujący hermetyzm, elitaryzm, izolacjonizm widząc w nich siły destrukcyjne.

W niemal we wszystkich debatach o realizmie między 1946 a 1948 rokiem chodziło o wypracowanie („szczerą”) polskiego modelu realizmu socjalistycznego oscylującego z trudem między radziecką ideologią „żdanowizmu” a francuskimi ideami wywodzącymi się z Frontu Ludowego, chodziło o wpisanie ich w polityczną historię kręgu przedwojennych „Sygnałów” a przede wszystkim umieszczenie go wśród postulatów nowoczesności i tradycji marksistowskiej.

Można tylko żałować, że Jarecka nie poświęciła tutaj więcej miejsca Jerzemu Borejszy. Anarchiście i komuniście, kiedyś studentowi Sorbony a po powrocie do Polski w 1927 roku zaangażowanemu komuniście współpracującemu z „Sygnałami”. Po wojnie Borejsza był działaczem politycznym i wydawcą, który powołał do życia Spółdzielnię Wydawniczą Czytelnik a zarazem autorem słynnego artykułu „Rewolucja łagodna”, jaki ukazał się w połowie stycznia 1945 roku na łamach „Odrodzenia”. W 1948 roku Borejsza zorganizował we Wrocławiu Światowy Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju, na który ściągnął plejadę gwiazd na czele z Picassem, Eluardem i Aragonem. Znana jest fotografia Picassa, Eluarda i Borejszy na tarasie wrocławskiej kawiarni, ikona „surrealistycznej nowoczesności” kultury w Polsce. Kongres miał powiązać problematykę polskiego realizmu socjalistycznego (humanizmu) z nowoczesną kulturą Zachodnią. Oczywiście dla Związku radzieckiego nie było to dopuszczalne. Kongres omal nie został zerwany wystąpieniem szefa radzieckiej delegacji (Aleksander Fadiejew), który określił zachodnią kulturę mianem zdegenerowanej. Sygnał był jasny: w bloku komunistycznym skończył się czas „łagodnych rewolucjonistów”. Odtąd ideologicznym wzorem radykalnego przewrotu, odpowiadającym polskiej powojennej rzeczywistości definiowanej przez politykę sowiecką, miała być rewolucja bolszewicka 1917 roku niosąca ze sobą pojęcie „dyktatury proletariatu” i komunistycznej władzy. Historia Związku Radzieckiego i polityka realizmu socjalistycznego, miały być zasadniczym odniesieniem dla rysujących się zmian. Kongres w moim przekonaniu kończył w Polsce względną otwartość sporów o model realizmu socjalistycznego i jego związek z zachodnią historiozofią ciągłości (Kroński). „Rewolucyjne” zerwanie podporządkowywało odtąd kulturę (aż do przemian 1955-1956 roku) polityce sowieckiej. Miejsce kryzysu i kontynuacji dziejów zajęło pojęcie zerwania, radykalnego cięcia pozwalającego na budowę wszystkiego odnowa.

Mój polemiczny wtręt (a właściwie uzupełnienie) nie obniża w żadnej mierze siły argumentów Jareckiej i słuszności jej rozumowania. Autorka tezy idąc swoją drogą na koniec tego rozdziału, po „dyskursie tekstów” przedstawia „dyskurs wystaw”, ze swoiście podsumowującą ten okres Wystawą Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku i zmianą pojęcia realizmu. Wystawa uruchomiła „narzędzia typowe dla awangardowej przestrzeni ideologicznej”, pisze Jarecka (s.207), a jej projekt wyłaniający się z tekstów Kantora/Porębskiego „stanowił próbę połączenia dwóch żywiołów: programu kulturalnego francuskiej partii komunistycznej i Bretonowskiej teorii obrazu” (s.213). W efekcie do tego jednak nie doszło. Dogłębna analiza tekstów przygotowanych na wystawę przez Porębskiego pozwoliła autorce doktoratu, zauważyć w nich zasadniczą zmianę a samą wystawę potraktować jako moment istotnego przełomu. „W ciągu 1947 i 1948 roku, a więc po debacie o realizmie w malarstwie, z tekstów Porębskiego,

podkreśla autorka, ulotniło się słowo „realizm” (s.214). Jednak całkowicie nie zniknęło, podkreślę. Nastąpiło istotne przesunięcie, najlepiej widoczne w pojęciu „realizmu bezpośredniego” Andrzeja Wróblewskiego, uczestnika wystawy. Realizm należał w jego słowach do szeroko pojętego „programu ideologicznego, edukacyjnego i partycypacyjnego” aprobowanego przez środowisko nowoczesnych i przyjętego przez propagandę partyjną w 1948 roku. O surrealizmie nie było tu już mowy, choć dodam, Picasso uczestniczący w II Kongresie w Obronie Pokoju, wygłosił jeszcze pochwałę „wyobrażeniowej” poezji Pablo Nerudy, która znalazła szeroki rozgłos w 1950 roku i interpretację w fotogramach Dłubaka.

Debata o realizmie (surrealizmie) w sporach o nowoczesność socjalistycznej kultury i jej kolejne odstony, kierowała uwagę Jareckiej w stronę interpretacji konkretnych dzieł sztuki. Lektura znaczeń jest tematem ostatniej, trzeciej części rozprawy liczącej podobnie jak poprzednia 80 stron. Tym razem autorka w praktyce twórczej Zbigniewa Dłubaka, Mariana Bogusza i Erny Rosenstein poszukiwała związków znaczeniowych między względnie autonomicznymi „dyskursami obrazów” definiowanymi przez różne poetyki realistycznych/surrealistycznych konwencji a wydarzeniową rzeczywistością (historyczną, społeczną i polityczną). Nadzwyczaj interesujący rozdział poświęcony jest literackiej interpretacji i odczytaniu wielopoziomowych sensów zawartych w wybranych przykładowo dziełach. Jarecka w strukturze fotograficznych i malarskich obrazów śledzi przeplatanie się różnych wątków inspirowanych przeżyciami i wyobrażniami, indywidualnymi obsesjami i społecznymi lękami, politycznymi aspiracjami lub uwikłaniami i artystycznymi poetykami i obrazami. Tekst jest erudycyjny i świadczy o doskonałym opanowaniu warsztatu krytycznego historyka sztuki współczesnej.

Oniryczny świat fotografii Dłubaka z cyklu „Serce Magellana”, pisze Jarecka w pierwszym rozdziale, to mikrokosmos, który ukazany na zdjęciach, w zderzeniu ze słowem zmienia swój status i staje się obrazem nieświadomego, rozumianego jako ekwiwalent odejścia od własnego lądu, od tego, co oswojone. Nie należy, dodaje, odrzucać skojarzeń z podróżą w głąb ciała, z penetracją organizmu przez oko, które wyrusza w podróż w celu badania, powraca zaś z materiałem, którego nie może ani przedstawić, ani zrozumieć. Obrazy te mediują przemoc, ambiwalencję własnej kultury jako kultury kolonizowanych i kolonizatorów, albo inaczej: pęknięcie w samym jej wnętrzu. W obrazach dalekiego świata kryje się własne ambiwalentne doświadczenie świadka skrajnej przemocy, ale też tego, który przeżył i by opowiedzieć o nim, dokonuje przemieszczenia. W pracach tych przecinają się dwa wektory: surrealistycznej idiomatyki oraz postkolonialnej krytyki (s. 239). Surrealistyczne spojrzenie Dłubaka, wspomagane przez poetycką narrację Nerudy przemieszczającą się między podmiotami, ciałami i przedmiotami, żywym i martwym, zaowocowało niezwykle ciekawymi pracami łączącymi surrealizm z postkolonialną krytyką europejskiego podmiotu (s. 242). Jarecka nie poświęca tutaj więcej uwagi temu specyficznemu „postkolonializmowi” w polityce stalinowskiej, który odgrzewany w różnych wersjach ideologicznych przetrwał aż do lat 70. na Wschodzie Europy (np. pozwalając na zamorską awangardowość sztuki polskiej z trudem akceptowaną w kraju). Postkolonializm Dłubaka łączy Jarecka - i słusznie - z traumą obozową i uwikłaniem „podmiotu europejskiego” w tyranię kolonialnego faszystu (znowu Kroński).

Do tego problemu powraca autorka tezy w drugim rozdziale poświęconym sztuce Mariana Bogusza („Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę” i inne prace z 1948 roku). Tym razem pogłębia wskazany w poprzednim rozdziale „wątek kolonialny”

powiązany z totalitaryzmem i rasizmem, dostrzegając za Hannah Arendt i Aimé Césairem jego modelujące znaczenie dla całej kultury europejskiej i tworzące wspólną zasadę działania mającą istotne znaczenie dla zrozumienia ludobójstwa hitlerowskiego i masowych zbrodni na ludności Afryki, a także dla współczesnych wojen kolonialnych. Pamięć Zagłady, podkreśla Jarecka (s.256), wyłaniała się z tych i innych przytaczanych tekstów w relacji do dekolonizacji. W perspektywie ideologicznej 1948 roku powszechne było przedstawianie cierpień ludności cywilnej, Zagłady i pracy niewolniczej w okresie okupacji jako formy kolonializmu. W dyskursie politycznym, który wówczas powstawał przenikały się ze sobą dwa punkty odniesienia: nazistowska kolonizacja oraz imperializm (angielski, francuski, amerykański) ukazywane jako niemalże tożsame, istniejące w tym samym czasie i w tym samym obszarze; „fasyzm nabierał charakteru kolonialnego, a kolonializm faszystowski” (s.260).

Zdaniem Bogusza nawiązaniu do antywojennej treści i nowoczesnej formy w twórczości Picasso oraz Miro formalizm mieszczański mimetycznego realizmu powinien być przewyższony przez wyrastający na nim surrealizm. Była to wizja rozwoju sztuki, pisze Jarecka, którą w tym czasie obok Bogusza wyrażali Porębski i Dłubak. Dłubak optował za sztuką nowoczesną, która połączy nurty wywodzące się z konstruktywizmu i surrealizmu. Porębski twierdził, że zarówno konstruktywizm, jak i surrealizm należy odrzucić i przewyższyć, twórczo jednak wyzyskując. Łączyło ich przekonanie, że marksistowska estetyka nie będzie naśladowczo odbijać stosunków społecznych i wyglądu świata a korzystając z dotychczasowych osiągnięć sztuki eksperymentalnej wchłonie surrealizm, albo po prostu – będzie surrealizmem. Bogusz wpisywał się w te rozpoznania, wyrażając także przekonanie, że nowa sztuka musi wiązać się z poznaniem naukowym. Podkreślał jej intelektualną zawartość: „obraz to sprawa intelektu, nie wrażliwości. Równania matematyczne tworzą czystą abstrakcję” (s.263).

Jarecka w trzecim i kończącym rozdziale poświęconym przede wszystkim „Ekranom” (1951) Erny Rosenstein wprowadziła pojęcie „surrealizmu traumatycznego” wiążącego ze sobą „nieświadomość i pragnienie, realność i jej krytykę” (s.270). Podstawowym odwołaniem dla traumatycznie interpretowanej struktury dzieła surrealistycznego byłoby funkcjonowanie wyparcia i pamięci a w dziele artystki przekonanie, że „to, co się stało, ulatuje poza słowa. Jest obrazem, ale nie jest wciąż tekstem-dyskursem” (s.283). Sztuka Rosenstein nie jest w tym ujęciu przedstawieniem, ale jak sugeruje Jarecka mediacją doświadczenia, które nigdy nie jest „gotowe”, powstaje w trakcie tej mediacji (s.284). Interpretacja „Ekranów” dokonana w doktoracie zmierza do wydobycia „surrealistycznego aspektu tej mediacji” a w efekcie do ukazania traumy w ramach, której jak pisze Jarecka, obraz zaświadcza o braku, będąc zapisem straty, pojawia się w miejsce tego braku (s. 284).

Kolejne podrozdziały (pisane z pasją badaczki, która bez trudności porusza się po całym oeuvre artystki) przedstawiają doświadczenie wojenne Rosenstein (bycie świadkiem zabójstwa rodziców) powiązane z Zagładą a na ich gruncie powstanie „obrazu-ekranu” niewyraźnych wprost przeżyć. Jarecka dla uzasadnienia swej tezy z analityczną dociekliwością wykorzystuje teorię psychoanalizy (Freud, Lacan) i jej narzędzia stosowane na gruncie sztuki współczesnej (Foster) a także kluczowe dzieła twórców nurtu surrealistycznego (Brauner, Man-Ray, Giacometti, Breton). Realizm w twórczości Rosenstein, konkluduje Jarecka, nie jest antynomią surrealizmu, raczej jego sobowtórem. „Rosenstein w swoim obrazie, przytaczam końcowe słowa Jareckiej,

połączyła to, co wizyjne, z tym, co realne. Ukazała obraz jako mediację i projekcję. W okresie, w którym surrealizm w dyskursie politycznym i publicystycznym w teorii sztuki i literatury był ukazywany jako przeciwieństwo realizmu, jako symptom dehumanizacji, wybrała właśnie tę konwencję malarską. W jej obrazie Zagłada wyświeśla cienie, przywołuje duchy. Obraz ma znaczenie polityczne, właśnie ze względu na ów język. Wydobywa to, co jednostkowe, to, czego nie da się sprowadzić do bohaterstwa i walki, co nie przedostało się do kulturowej sfery żałoby, jest niepożegnane i niewypowiedziane, jest „głosem z ciemności”. Obraz ten ma wymiar „mniejszościowy” i krytyczny. Stworzony został przez kobietę artystkę i ta kobieca perspektywa została w tym obrazie zaznaczona. Artystka wewnątrz obrazu umieszcza kobiecy podmiot. Obraz projektuje jako ruchomy kadr, uwarunkowany obecnością widzów. Historia powinna wejść we wspólne „ramy”. Zamordowani muszą odzyskać władzę mówienia i działania, odzyskać to, co zostało im zabrane, możliwość wołania” (s. 266-267).

Kończące pracę doktorską uwagi („Zakończenie”) pozwalają zrozumieć wątpliwości autorki, która dotknęła w swych badaniach trudnego problemu, budzącego wiele emocji na styku etycznych wyborów i moralnej odpowiedzialności, polityki i estetyki, w które byli uwikłani i zmagali się twórcy i krytycy, literaci i działacze w czasach „niemożliwej dekady” jak kiedyś nazwałem lata 40. XX wieku w sztuce polskiej.

Uważam, że erudycyjna praca doktorska Doroty Jareckiej jest rozprawą dojrzałą, cechuje ją przenikliwość badawcza i krytycyzm poznawczy a w odniesieniu do dzieł sztuki duża wrażliwość percepcyjna. Pracę charakteryzuje bardzo dobra znajomość materiału historycznego i ikonograficznego. Swobodnie porusza się i bez problemu korzysta ze współczesnych propozycji metodologicznych w psychoanalitycznie oraz krytycznie i feministycznie zorientowanej historii sztuki. Została napisana precyzyjnym językiem współczesnej nauki i jasno skonstruowana w ramach logicznego wywodu. Interesujące i nowatorskie wnioski tworzą podsumowanie każdego rozdziału i całego wywodu. Rozprawa doktorska Jareckiej jest istotnym i oryginalnym wkładem w poznanie polskiej historii sztuki „zaraz po wojnie”.

Wyrażając pozytywną opinię z całym przekonaniem mogę wnioskować o dopuszczenie rozprawy mgr Doroty Jareckiej „Sztuka i lewica komunistyczna (w Polsce) 1944–1948: surrealizm, realizm, marksizm” do dalszych etapów przewodu doktorskiego i publicznej obrony.



Prof. Dr hab. Andrzej Turowski

Le Four à la Pérelle, 21 maja 2021 roku