

MEŹCZYŻNA W NIELUDZKIM ŚWIECIE Wizerunki mężczyzny w poezji i plastyce polskiego socrealizmu

Dorota Tubielewicz Mattsson

Uniwersytet Sztokholmski

1.

Tytuł niniejszych rozważań sugeruje poruszanie się w obrębie estetyki porównawczej. Jako dziedzina nauki jest to niewątpliwie obszar zdominowany przez semiologów. Korzystając z inspiracji Romana Jakobsona¹, tworzą komparatystykę „uogólnioną”, w której rolę pierwszorzędą pełni „uogólniona” teoria przekładu, obejmująca nie tylko przekład międzyjęzykowy, ale również przekład wewnątrzjęzykowy i intersemiotyczny.² Przedmiotem tak rozumianej komparatystyki jest badanie tego, co Erazm Kuźma nazywa „przesunięciem wyrazu” w przejściu od jednego systemu sztuki do drugiego³.

Jak dotąd najlepiej opracowany został problem przekładu literatury na film i spektakl teatralny. Maryla Hopfinger wyróżnia trzy podstawowe relacje między systemami znaków: 1) relację odrębności, 2) relację wymienności i 3) relację towarzyszenia. Według niej przekład intersemiotyczny jest możliwy i najbardziej udany, gdy zachodzi relacja wymienności.⁴

¹ R. J a k o b s o n, *On Linguistic Aspects of Translation*, [w:] *On Translation*, Cambridge 1959.

² A. P o p o v i č, *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze*, [w:] *Konteksty nauki o literaturze*, red. M. Czermińska, Wrocław 1973.

³ E. K u ź m a, *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem. (Na przykładzie wczesnej fazy polskiej poezji awangardowej)*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1980, s. 257-258.

⁴ M. H o p f i n g e r, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.

Porównując wizerunek mężczyzny w poezji i sztukach plastycznych polskiego socrealizmu należy pamiętać, że element przekładalności i porównywalności jest tu przede wszystkim zdeterminowany ogólnymi zasadami poetyki socrealizmu i w jej ramach należy dokonywać wszelkich porównań. Relacje odrębności, wymienności i towarzyszenia, które - według Hopfinger - zachodzą między systemami znaków, należałoby uzupełnić - czy raczej uściślić - o następujące przypadki: odwołania w warstwie metaforycznej, odwołania stematyzowane, odwołania kompozycyjne. W analizach różnych wizerunków mężczyzny będziemy poruszali się w obrębie tych właśnie trzech podstawowych wyznaczników.

2.

Obraz mężczyzny, jaki stworzyła sztuka socrealizmu, w powszechnym przeświadczeniu wydaje się być wyrazisty i jednoznaczny. Na wstępie chciałbym podać w wątpliwość to potoczne mniemanie i postawić tezę, że choć socrealistyczny świat zaludniony jest przede wszystkim przez mężczyzn, którzy nadają mu niezmienny ton i charakter, to jednak wizerunek mężczyzny nie jest jednorodny, a jego przekładalność w obrębie dwóch różnych systemów znaków podlega odmiennym prawom.

Socrealistyczny świat jest przestrzenią, w której niepodzielnie rządzą mężczyźni⁵. Jest to świat patriarchalny, zaś wszelkie relacje międzyludzkie w nim zachodzące są zdeterminowane i sterowane przez wszechobecną sferę ideologii. Fakt ten sprawia, że można socrealistyczną rzeczywistość określić jako świat nieludzki. Patriarchalność socrealistycznego świata przedstawionego (w poezji i w sztukach plastycznych) polega jednak nie tylko na tym, że mężczyzna odgrywa w nim rolę nadrzędną wobec kobiety. Jest to również kwestia specyficznego stosunku mężczyzny do świata oraz swoiście socrealistycznych hierarchii tworzonych przez różne kategorie mężczyzn.

W socrealistycznym świecie odkrywamy trzy podstawowe kategorie mężczyzny i ich wizerunki: mężczyznę-wodza, mężczyznę-robotnika i mężczyznę-wroga. Wizerunki te korelują ze specyficznym systemem aksjologicznym, zbudowanym na wyrazistej dychotomii socrealistycznego świata przedstawionego. I tak: wizerunki mężczyzny-wodza i mężczyzny-robotnika

⁵ J. S m u l s k i, *Obraz kobiety w prozie polskiej pierwszej połowy lat pięćdziesiątych XX wieku. Rekonesans*, [w:] *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej. Część 1. Miłość*, red. I. Iwasiów, P. Urbański, Szczecin 1988.

sytuują się po stronie dobra, prawdy i sprawiedliwości, podczas gdy wizerunek mężczyzny-wroga - po stronie zła i nikczemności.

Mężczyzna-wódz jest postacią centralną dla poezji i plastyki socrealistycznej. Jest to postać, która pełni specyficzną funkcję ideologiczną wobec innych kategorii mężczyzny oraz w ogóle wobec reszty społeczeństwa. W roli tej występują zazwyczaj przywódcy polityczni: Stalin, Lenin, Bierut lub funkcjonariusze systemu: sekretarz partii, organizacji młodzieżowej lub wysoki funkcjonariusz służb bezpieczeństwa. Mężczyzna-wódz jest bohaterem poezji o charakterze panegirycznym. Mamy tu przede wszystkim do czynienia z panegirykami personalnymi, ale także zbiorowymi (wychwalającymi Związek Radziecki czy partię). Socrealistyczne panegiryki różnią się jednak od klasycznych postaci panegiryku, znanych z poezji dworskiej i sarmackiej. W socrealistycznych panegirykach nie pojawia się chwyt laudacyjny, polegający na przyrównaniu postaci chwalonej do postaci mitycznej lub wielkich wodzów antyku. Nie pojawiają się również – ze względów ideologicznych, rzecz jasna - odwołania do Biblii. Socrealistyczny panegiryzm opiera się na zmetaforyzowanym koncepcie rozwijającym cytaty.⁶ Chodzi tu, oczywiście, o cytaty ideologiczne. Jeśli przyjrzymy się *Słowu o Stalinie* Władysława Broniewskiego, zauważymy że jest to poemat rozwijający znany cytat z Marksa: „rewolucja – parowóz dziejów”. Broniewski dokonuje tu metaforycznego związania postaci Stalina z ideologicznym cytatem. Nie pisze o Stalinie; w zamian tworzy dynamiczny obraz ruchu pędzącej i roziskrzanej maszyny i jej niezłomnego maszynisty – Stalina. Stalin-maszynista nabiera zatem w tym kolejowym obrazie znaczenia hiperbolizującego; rozwija metaforę samego Marksa. Broniewski zastrzega się wprawdzie, że „rewolucji nie trzeba glorii, nie trzeba szumnych metafor”, a jednak gloryfikuje samego maszynistę. Stosuje przy tym wzniosły ton i chwyt znane z klasycznej retoryki: „Któż jak On, przez dziesiątki lat/ Wiódł ludzkość na krańce dziejów?/ Jego imię - walczący świat;/ Nadzieja.” Hiperbolizacja, nagromadzenie pytań retorycznych, apostrofy, hasła są zdecydowanie dominującą cechą socrealistycznych panegiryków.

Socrealistyczny wizerunek mężczyzny-wodza rezygnuje częściowo – powtórzmy raz jeszcze – z powielania klasycznych wzorców poezji panegirycznej.

⁶ T. W i l k o ń, *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949-1955*, Gliwice 1992, s. 38-88.

Wydaje się jednak, że rezygnacji z odwołań do bogów i wodzów antyku towarzyszą - wymiennie - odwołania do wodzów i teoretyków komunizmu. Więcej: sami bohaterowie panegiryków urastają do rangi bogów. Zwróćmy chociażby uwagę na użycie w wierszu Broniewskiego dużej litery w pisowni zaimka osobowego: On.

Socrealistyczna poezja wprowadza - jak w wierszach Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego *Stalin* i Bohdana Drozdowskiego *Widziałem Stalina* motyw panteistycznie wyobrazonego boga, którym jest Stalin. Jest to niewątpliwie swoista sakralizacja mężczyzny. Mężczyzna-wódz staje się bogiem pojawiającym się wszędzie (w naturze, na rusztowaniu, w oczach spółdzielcy). W dalszym ciągu wiersza Dobrowolskiego dostrzegamy mężczyznę-boga, który „poetów skrzydli lot” i „wiedzie uczonych myśli”, a nawet „błogosławi sen dziecka, nim dziecko uśnie”. Mężczyźniem-wodzowi przypisuje się zatem cechy nadprzyrodzone i boskie, wręcz cudotwórcze, jak w wierszu Krzysztofa Gruszczyńskiego *Stalin, inżynier naszych marzeń*: „To Stalin lasy w pochód śle/ Rzekom w pustynie płynąć każe.”

Poetycka metafora jest tu przesadna, a nawet sztuczna. Mężczyźniem-wodzowi poeta odbiera cechy ludzkie i czyni z niego cudotwórcę i postać boską. Mężczyzna-wódz jest jednak na ogół postacią statyczną, silnie zmetaforyzowaną, lecz jakby wykutą z brązu: wyniosłą i nieruchomą.

Mężczyzna w sztukach plastycznych okresu socrealizmu jest postacią równie centralną, co w poezji z tego okresu. Wokół niego koncentrują się wszelkie prawdy ideologiczne; on jest postacią generującą polityczne działania. Jednakże podczas gdy w poezji postać mężczyzny bywa zmetaforyzowana, w sztukach plastycznych ulega on swoistej socrealistycznej alegoryzacji. Pojęciem centralnym będzie tu kompozycja. Pisząc o tym, jak dobrze namalować obraz socrealistyczny, Wojciech Włodarczyk wskazuje na odmienności zasad kompozycji w socrealizmie:

Była to zasada określająca kontrasty kolorystyczne, fakturalne, świetlne, stosunki przestrzenne i relacje między jednostkami znaczeniowymi w taki sposób, aby nie dopuścić do dominacji żadnego z powyższych elementów w ogólnym schemacie konstrukcji obrazu. Aby nie dominował w nim żaden motyw plastyczny. Celem takiego zabiegu było wyeksponowanie fabuły obrazu. (...) „Kompozycja” była czymś, co rozbrajało obraz od wewnątrz, paraliżowało go, obezwładniało jego elementy składowe. Wszystkie te ele-

menty można w obrazie socrealistycznym dowolnie wymienić a istota malowidła pozostanie ta sama."⁷

Dodać by tu zapewne można, że żądanie koloru, różnic fakturalnych, gry światła etc. nigdy nie miało prawa stanowić elementu wiodącego. Elementy kompozycji zawsze były podporządkowane pewnemu porządkowi ideologicznemu, który decydował o swoistej socrealistycznej alegoryzacji malowidła.

Mężczyzna w roli wodza uległ w socrealistycznej plastyce - podobnie jak w poezji - swoistej sakralizacji. Obraz Jerzego Klimka *Marszałek Polski Konstanty Rokossowski* (patrz s. 23) przedstawia Rokossowskiego w mundurze na koniu defilującego na Placu Dzierżyńskiego przed szpalerem polskich żołnierzy. W tle widzimy pomnik Dzierżyńskiego i powiewające czerwone flagi. Marszałek pokazany jest od dołu - podobnie zresztą jak Dzierżyński na cokole - co podkreśla monumentalność męskich postaci Rokossowskiego i Dzierżyńskiego na tle nieba. Skontrastowane to jest z szeregiem polskich żołnierzy, którzy na obrazie stanowią szarą, anonimową masę. Jedni trzymają flagi, inni salutują. Nad nimi powiewają czerwone (nie: biało-czerwone) flagi. Kompozycja obrazu ma układ pionowo-poziomy. W linii pionowej usytuowane są postacie Dzierżyńskiego i Rokossowskiego, postacie przywódców sowieckich, na (pionowym) cokole i (pionowo) na koniu, co uwypukla ich wysoką (wojskową i ideologiczną) rangę. Szpaler stojących żołnierzy stanowi linię poziomą i tym samym zostaje kompozycyjnie silnie skontrastowany z „przywódczym” pionem. Poziom jest odbierany jako bardziej codzienny, pozbawiony wyniosłości i niewyróżniający się niczym szczególnym. Wymowa obrazu jest jednoznaczna: 1/ męskie postacie Rokossowskiego i Dzierżyńskiego są boskie w swej monumentalności; 2/ upodrzedzenie polskich anonimowych żołnierzy sowieckim wodzom-bóstwom, spotęgowane dodatkowo przez czerwone flagi; 3/ usytuowanie scenki przedstawionej na obrazie na Placu Dzierżyńskiego, niegdyś i obecnie Placu Bankowym, sugeruje „braterstwo” polsko-sowieckie lub - inaczej - rozmycie się polskiej tożsamości w sowieckiej czerwieni i przywództwie; 4/ kompozycyjne zderzenie pionu z poziomem daje efekt różnicy rang: mężczyźni-przywódcy w dostojnej, podkreślającej autorytet i władzę, pozycji pionowej i mężczyźni-żołnierze rozmyci w jednostajności szeregu podporządkowanego wyniosłej i niepodważalnej władzy. Na uwagę zasłu-

⁷ W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Paryż 1986, s. 111.

guje również fakt, że obaj mężczyźni w roli wodzów są postaciami statycznymi: jeden tkwi nieruchomo na cokole, drugi - zastygł na koniu.

Równie statyczną postacią jest *Stalin* dłuta Aliny Szapocznikow. Generalissimus przedstawiony jest w pozycji siedzącej na podobieństwo *Myśliciele*. Jego postać jest klasycznie męska: zwalista, monumentalna, niewzruszona w swej sile. Zamyślenie Stalina, choć rozumne, robiło na ówczesnych krytykach wrażenie niebezpiecznego wahania, stąd rzeźba odstawiona została do lamusa.

Bardziej zdecydowany wyraz twarzy ma Stalin na obrazie Świderskiego *Portret Stalina*. Stalin o wyrazistych rysach greckiego boga, stoi nieruchomo na mównicy. W tle widzimy błękitny kolor pokoju i niewinności. Stalin pokazany jest od dołu, tak samo zresztą jak Kim Ir Sen na obrazie Michalskiego. Przypisuje to postaciom cechy nadrzędności, siły i monumentalności. Zwróćmy także uwagę na fakt, że rysy twarzy mężczyzny-wodza są wyraźnie wyeksponowane: zarys czaszki, wyrazistość nosa, obfity włos i wąs Stalina, wschodnie rysy Kim Ir Sena.

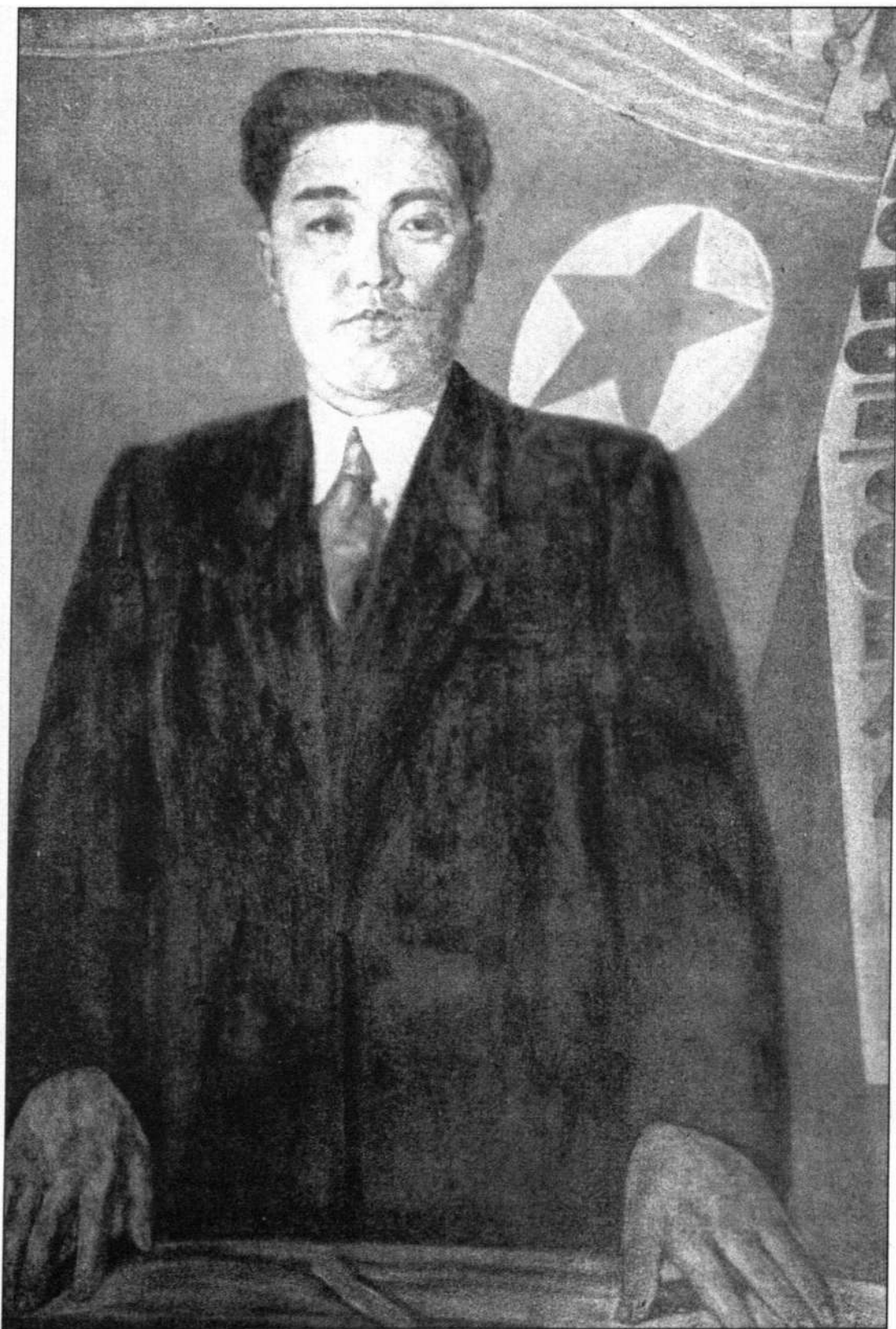
Plakat Macieja Nehringa zatytułowany *Przyjaźń polsko-radziecka* (patrz s. 18) przedstawia dwóch mężczyzn-wodzów: Stalina i Bieruta. Obie postacie są wyraziste i dominujące w kompozycji obrazu. A jednak Stalin przewyższa wzrostem Bieruta. Sowiecki wódz ubrany jest w biały (!) mundur, podczas gdy wizerunek polskiego wodza przypomina urzędnika bankowego. Mundur Stalina to zalegoryzowana zbroja cesarzy rzymskich, zaś strój Bieruta niesie ze sobą zwyczajność i codzienność. Nie jest to jednak zwyczajność robotnicza; jest on wszak wodzem i musi jakoś odróżniać się od szarej masy. Wyraźnie oddane są rysy twarzy, choć i te ulegają swoistej alegoryzacji. Bierut zostaje upodobniony do Stalina: wyrazisty nos, wąs, który w rzeczywistości bardziej przypominał wąs Hitlera niż Stalina, wysokie, jasne czoło świadczące o rozumności i powadze. Istotna jest tu również wzajemna relacja i kompozycyjne rozmieszczenie obu postaci. Na obrazie dominuje jasna sylwetka Stalina, zaś Bierut stanowi niejako jej cień. Stąd podobna pozycja ciała i ciemny ubiór Bieruta. Symbolika kontrastu: białe-czarne także posiada swą symboliczną wymowę eksponującą biel stroju Stalina; szlachetną, niewinną i sprawiedliwą biel szat boskiej istoty oraz ciemny garnitur Bieruta podkreślający zwyczajność i przyziemność polskiego przywódcy, który wszak był jedynie nikłym i niedoskonałym odbiciem sowieckiego pierwowzoru.



A. Szapocznikow, *Stalin*, 1954



J. Świdorski, *Portret Stalina*, 1953



M. Michalski, *Portret Kim Ir Sena*, 1952



Rzeźba z fasady Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie (twórca nieznan)

Jakie odnajdujemy na obrazie alegoryczne oznaki przyjaźni polsko-radzieckiej? Przede wszystkim górujący w tle Pałac Kultury, symbol przyjaźni, a także powiewające w górze flagi: sowiecką i polską. Kompozycyjnie flaga sowiecka zajmuje jednak pozycję dominującą. Statyczne i monumentalne postacie mężczyzn-wodzów usytuowane na pierwszym planie malowidła są alegorycznym gwarantem owej przyjaźni.

3.

Drugim interesującym nas wizerunkiem jest postać mężczyzny-robotnika. Zaczniemy tu od stwierdzenia, że w poezji socrealistycznej mężczyzna-robotnik jest postacią zdecydowanie mniej zmetaforyzowaną od mężczyzny-wodza albo - inaczej - ulega zmetaforyzowaniu odmiennego typu. Cechuje go swoisty realizm. Jego wizerunek jest bardziej uchwytny, nie wymyka się percepcji czytelnika poprzez swą boskość czy przypisywane mu nadprzyrodzone cechy. Szczegółowe cechy fizjonomii i ubioru są tu zazwyczaj znacznie bardziej wyeksponowane. W wierszu Jerzego Zagórskiego *Wytop stali* mężczyzn można zidentyfikować jako robotników dzięki opisowi stroju („w gumowych butach”, „w fartuchach z azbestu”). A przecież bez realistycznych, łatwo rozpoznawalnych szczegółów ubioru można by było wziąć ich za artystów. Realizm szczegółów nie przeszkadza jednak Zagórskiemu wprowadzić poetycką metaforę, polegającą na zestawieniu wytopu stali z pracą rzeźbiarza („rzeźbił delikatnie”, „rylcem jak łyżeczką”, „kując płytki stygnące”). Praca hutnika zyskuje dzięki temu rangę pracy artystycznej. W konsekwencji różnica między odmiennymi typami pracy zostaje zatarta, co posiada nie tylko poetycki efekt zmetaforyzowania robotnika i jego ciężkiej pracy, ale także - może przede wszystkim - jest poetycką formą ideologicznych postulatów zniesienia różnic klasowych.

Z kolei w wierszu Juliana Przybosa *Węgiel i marmur* dokonuje się wymieszanie pojęć związanych z pracą górnika i artysty, a granica między pracą robotnika i poety zostaje definitywnie zatarta. Mężczyzna, który wykonuje oba zawody stapia się w jedno; staje się uniwersalnym mężczyzną-robotnikiem. Metaforyzacja postaci mężczyzny-robotnika polega tu przede wszystkim na tworzeniu metafor związanych z działaniem, pracą, tworzeniem, polega na metaforycznym ujednoczeniu różnych odmian pracy.

Mężczyznę-robotnika często cechowała anonimowość. Zarówno poeta, jak i górnik, maszynista czy hutnik należą do szarej anonimowej masy. Nie

wiemy, kim są, co czują, co myślą. Wiemy natomiast, że postrzegają swą pracę w kategoriach awansu społecznego, sukcesu, heroicznego i bezinteresownego wysiłku:

I gdy resortów swych budżety
 Już referują ministrowie,
 Także namiętna rzecz poety
 W tęczowej snuje się osnowie
 Tkaniny łódzkiej na stu krosnach.
 Gdy ścina się w kryształu sześcian
 Plan sześćcioletni, w sześciu wiosnach,
 W domach Warszawy i Wrocławia.
 Gdy się podnoszą z czarnych ruin,
 Z widmami dziejów się rozprawia
 I serce własne remontuje,
 By plan swój trudny, plan stuletni
 Na dzień wypełnić w stu procentach.
 Ten plan – to wiersz wiekami świetny,
 To strofa ogniem owionięta.

M. Jastrun, *Poeta i plan sześćcioletni*

Czasem jednak próbowano znieść anonimowość mężczyzny-robotnika – jak wierszu Witolda Wirpszy *Piecowy Jaszczyszyn* – nazywając go po imieniu (czy raczej po nazwisku) i próbując nakreślić odczucia wewnętrzne bohatera podczas pracy. Hutnik rejestruje otaczającą go rzeczywistość wszystkimi zmysłami: wzrokiem („czerwono w oczach, czerwono”), czuciem („pełno ognia pod powiekami”, „powieki – blaszki rozgrzane”, „osiemdziesiąt stopni żaru”), słuchem („młyn zahuczał”). Jego wewnętrzne odczucia poznajemy poprzez swoisty zapis strumienia świadomości („czy to piec zakolysał i obracać się zaczyna?”, „jeszcze jedna śruba, jeszcze”).

Inną formą znoszenia anonimowości mężczyzny-robotnika jest wprowadzenie elementów psychologicznej charakterystyki bohatera. Trudno tu jednak mówić o jakiejś charakterystyce psychologicznej *sensu stricto*; jest to raczej element konstytuujący panegiryk. Nie chodzi bowiem o nakreślenie rzetelnego portretu bohatera, a jedynie przybliżenie, „uczłowiecznienie” go w oczach czytelnika poprzez przypisanie mu pewnych cech charakteru i emocji. W wierszu *Towarzyszowi z Bezpieczeństwa* niejakiego Leona Kowalskiego (prawdopodobnie pseudonim) czytamy:

Nielatwo jest stykać z wrogiem codziennie,
 Przez lata,
 Miesiące,
 Tygodnie,

Niezmiennie –
Przez długie godziny
Wieczorne
I nocne
Mieć jasność umysłu
I nerwy tak mocne,
By list z pogroźkami kryjącej się zgrai
I wzrok,
W którym mord
I nikczemność się czai,
Przyjmować spokojnie
I z twardym uporem –
(...)
Nielatwo jest stykać z wrogiem codziennie,
I wciąż być człowiekiem,

I kochać niezmiennie,
I miłość do kraju,
I miłość do ludzi,
Do tego co rośnie,
Rozwija się,
Budzi –
Nieść
W sobie
Jak płomień,
Jak radość tworzenia,
Jak radość zwycięstwa –
I tak być niezłomnym,
I tyle mieć męstwa,
By cząstki
Z tej wielkiej miłości
Nie stracić,
A serce –
W szlachetną nienawiść wzbogacić.

Anonimowy agent bezpieczeństwa obdarzony zostaje cechami i uczuciami wrażliwego człowieka tak, by w oczach czytelnika stał się bardziej ludzki. „Jasność umysłu” i „nerwy tak mocne” niezbędne są agentowi w jego mozolnej pracy. Nikczemność działań wroga skontrastowana zostaje ze spokojem i eufemistycznym „twardym uporem” mężczyzny-robotnika: ubeka. Dowiadujemy się również, że mężczyzna nosi w sobie „miłość do kraju, miłość do ludzi, do tego co rośnie, rozwija się, budzi”. Miłość, owoc niezłomnego serca, stanowi uprawomocnienie owego „twardego uporu”. Nie wiele to ma wspólnego z rysunkiem psychologicznym, jest za to niewątpliwie swoistą próbą przybliżenia czytelnikowi anonimowego i - co tu dużo

mówić - wrogiemu mu mężczyzny. Jest to próba „uczłowieczenia” go, obławienia czegoś, co w świadomości przeciętnego czytelnika nie miało pozytywnych skojarzeń.

Z kolei Mieczysław Jastrun w wierszu *Pamięci Pawła Findera* nazywa swego bohatera po imieniu (Paweł Finder), zamieszcza szczegóły z biografii i kreśli wizerunek człowieka odważnego, człowieka o niezmaconym wzroku, męstwie i prostocie. Przydaje mu nawet cechy nadprzyrodzone, rzadko spotykane u mężczyzny-robotnika: umiejętność odczytywaniu cudzych myśli, co niewątpliwie zbliża go do wizerunku mężczyzny-wodza i tym samym podnosi jego rangę w socrealistycznym świecie przedstawionym.

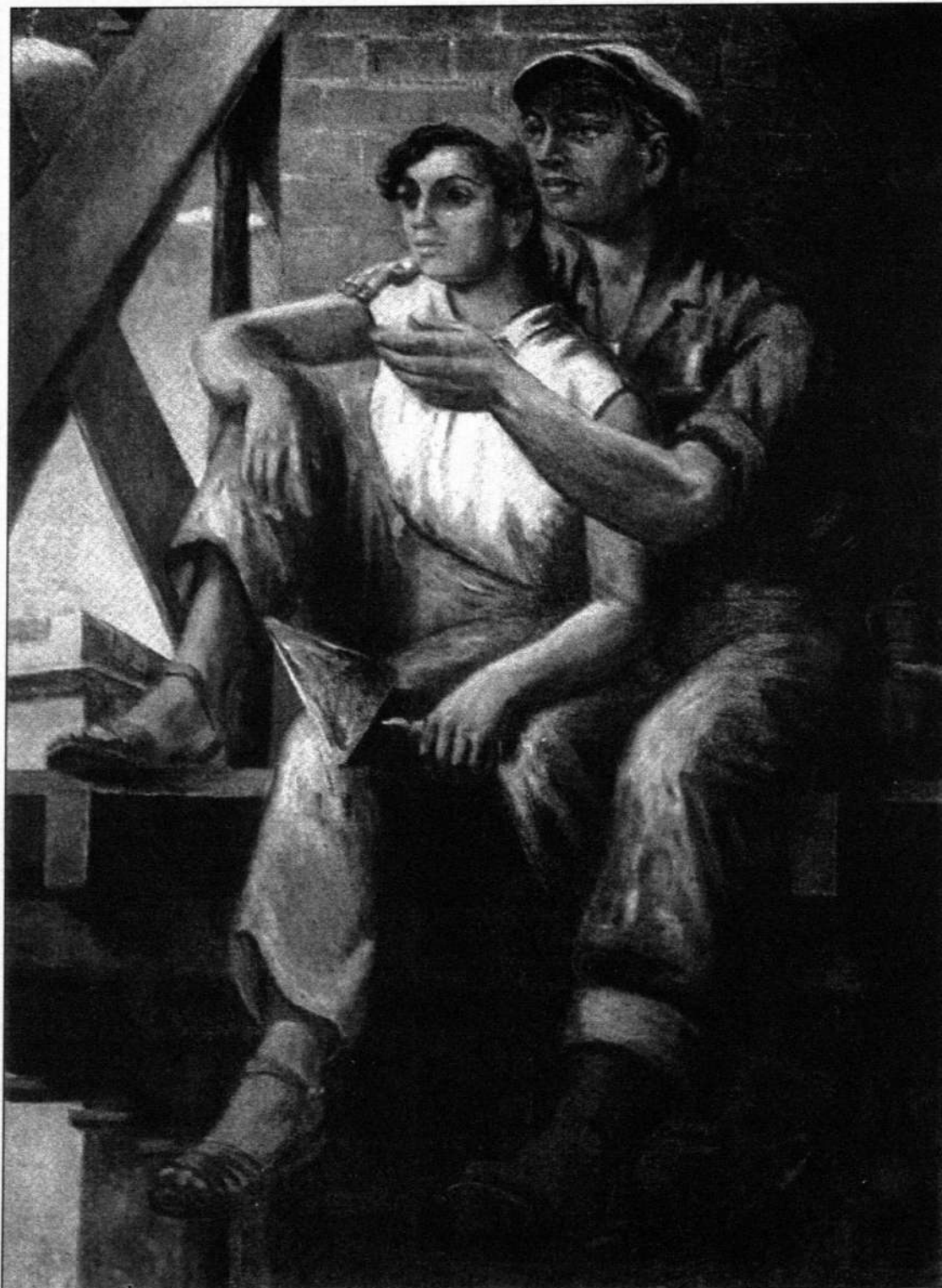
Mężczyzna-robotnik w poezji socrealistycznej przedstawiany jest nierzadko w ruchu, co też ma za cel swoiste „uczłowieczenie” go. W wierszach mamy najczęściej do czynienia z zarysem jakiejś fabuły, zaś mężczyzna-robotnik jest postacią urealnioną poprzez ruch, pracę, działanie. We wspomnianym już wyżej wierszu Wirpszy *Piecowy Jaszczyszyn* tytułowy bohater pracuje w niehumanitarnych warunkach, próbuje naprawić piec hutniczy, co mu się nie udaje. W rezultacie nie wykonuje normy. Z pomocą przychodzi mu towarzysz partyjny z Gdańska, usuwa awarię i razem wykonują plan z nadwyżką. Mężczyzna-robotnik zazwyczaj bierze więc udział w jakiejś akcji fabularnej, pokazany jest w ruchu, przy pracy niezależnie od tego, czy jest to praca przy piecu hutniczym, biurku czy przy przesłuchiowaniu rzekomego wroga.

W sztukach plastycznych wizerunek mężczyzny-robotnika - podobnie jak wizerunek mężczyzny-wodza - ulegał swoistej alegoryzacji, co - jak widzieliśmy - rzadko pojawiało się w jego portrecie poetyckim. Mężczyzna-robotnik był zalegoryzowanym bóstwem przedstawionym w spersonifikowanej formie.⁸ Na znanym obrazie Aleksandra Kobzdeja *Podaj cegłę* widzimy trzech mężczyzn, trzech murarzy przy pracy nad budową domu. Ich postacie - podobnie jak w poezji - przedstawione są w ruchu: jeden pochylony nad murem z kielnią w ręku, drugi trzymający w dłoni cegłę, gotujący się do jej obróbki, trzeci - w pozycji stojącej z wyciągniętą po cegłę ręką. Jest to obraz realistyczny, a jednak pozbawiony fotograficznego realizmu typowego dla sowieckiego malarstwa socrealistycznego. Realizm malarstwa nie przeszkadza jednak, by za pomocą chwytów kompozycyjnych zalegoryzować postacie robotników. Zwróćmy bowiem uwagę, że mężczyźni

⁸ J. Łukasiewicz, *Mitologie socrealizmu*, „Odra” 1996 nr 11.



A. Kobzdej, *Podaj cegłę*, 1950



A. Stefanowski, *Na rusztowaniu*, 1952



E. Grott-Ślepikowski, *Traktorzystka*, 1952

przedstawieni są od dołu na tle błękitnego, jasnego nieba, co - jak w przypadku wizerunku mężczyzny-wodza - wzmaga boską monumentalność postaci. W przeciwieństwie jednak do wizerunku mężczyzny-wodza, oblicze mężczyzny-robotnika jest tylko naszkicowane. Nie dostrzegamy w nim wyraźnych rysów, a jego kształt jest rozmyty, jakby tylko zarysowany. Twarze robotników na obrazie Kobzdeja są zatem anonimowe. Wyraźny jest za to retoryczny, monumentalny gest mężczyzny z lewej strony, który zdaje się mówić: podaj cegłę!, wnieś wkład w odbudowę Polski! Stojący mężczyzna jest także alegorią samej partii: góruje wszak nad pozostałymi wzrostem, zaś jego retoryczny gest wzywa ich do wspólnej pracy, wspólnego wysiłku nad odbudową kraju i budową nie tylko nowego domu, ale w równej mierze nowego ładu społecznego i politycznego. Z trzech mężczyzn jego kontur najwyraźniej zaznacza się na tle błękitnego nieba; błękitnego nieba świetlanej przyszłości.

Rozmycie indywidualnych cech, a nawet różnic płci, dostrzegamy także na obrazie Stefanowskiego *Na rusztowaniu*. Tutaj rysy twarzy są jakby wyraźniejsze (zapewne spowodowane jest to faktem, że obie postacie są sportretowane z bliska). A jednak twarze są podobne do siebie, a różnice płci między kobietą a mężczyzną zatarte. Obie postacie są potężnie zbudowane - niczym bóstwa - trwają w jakimś zastygłym geście ze wzrokiem utkwionym w jeden punkt: lepszą przyszłość, wodza czy może zbudowany przez nich dom? Gdyby nie chustka na głowie murarki można by z powodzeniem wziąć ją za mężczyznę. Podobnie jest z *Traktorzystką* Grotta-Ślepikowskiego. Wyłącznie lekko zarysowany biust i chustka na głowie zdradzają, że jest to kobieta. Twarz jest mało wyeksponowana; natomiast retoryczny gest ręki przysłaniającej oczy zapatrzona w dal lub lepszą przyszłość czyni z niej postać męską, monumentalną, statyczną. Traktor, błękitne niebo i wiosenny krajobraz w tle także mają alegoryczne znaczenie: wiosenne przebudzenie i kielkujące rośliny niosą nadzieję i wiarę, zaś traktor świadczy o cywilizacyjnych przeobrażeniach, jakie niesie ze sobą nowy ustrój. Męski wizerunek traktorzystki (kobiety w bardzo męskiej roli zawodowej) jest ponadto socrealistyczną wizją równouprawnienia płci. Wiele też mówi o nadrzędnej roli mężczyzn w procesie kształtowania obrazu socrealistycznego świata i rzeczywistości. W porównaniu z jego poetyckimi wizerunkami mężczyzny-robotnika w sztukach plastycznych jest znacznie mniej zindywidualizowany i ulega większemu zalegoryzowaniu.

4.

Trzecim z kolei wcieleniem mężczyzny w poezji polskiego socrealizmu jest mężczyzna-wróg. Jest on, rzecz jasna, nośnikiem negatywnych wartości. Mężczyzna-wróg nie jest ani postacią statyczną, ani dynamiczną, a jego wizerunek pozbawiony jest emocjonalnego i fizjonomicznego człowieczeństwa. Jego poetycką inkarnacją jest Pan Wsteczniczy z wiersza Witolda Woroszyńskiego.

Swe sympatie pan Wsteczniczy ulokował w ciemnym lesie.
Boże Broń, nie współpracował. Zbyt lojalny. Albo – tchórz.
Co innego – szept na uszko. Domysł, słówko. O tym wie się.
Za pomyślność. Sztama, brachu. A poza tym ani rusz.

Po kieliszku pan Wsteczniczy ma na twarzy moc kolorów:
„Przeczekamy. Przeżyjemy. Do wyborów. Do wyborów.”

Poeta poddaje Pana Wsteczniczego ciągłemu dezawuowaniu: poprzez wprowadzenie nazwisk etymologicznie i strukturalnie znaczących⁹, zachwianie ciągu syntaktycznego i użycie równoważników zdań, które przydają wypowiedziom ironiczny efekt, swoiście realistyczne scenerie, użycie dialogów, użycie wyrażen i zwrotów kolokwialnych i potocznych.

W krótkich frazach Woroszyński daje obraz mężczyzny bez przekonań, bez ideologicznego – chciałoby się rzec – kręgosłupa. Hipokryzja każe mu sympatyzować z Armią Krajową („ciemny las”), lecz tchórzostwo nie pozwala mu na czynny udział i zaangażowanie po którejkolwiek stronie. Jego udział ogranicza się do wspólnej konsumpcji alkoholu, przy którym łatwo bratać się ze wszystkimi. Światopoglądowo mężczyzna ów reprezentuje konformizm: chęć przeczekania tego, co uważa za złe („Przeczekamy. Przeżyjemy.”) i wiarę (bezpodstawną, jak wiemy) w nadchodzące wybory („Do wyborów. Do wyborów.”). Kierują nim wyłącznie egoistyczne pobudki i chęć zysku („Był działaczem. A co robił? Bardzo dużo: forszę robił”). W porównaniu z choćby mężczyzną-robotnikiem mężczyzna-wróg jest zatem postacią nader niesympatyczną. Ośmieszanie go powoduje, że trudno mu pozyskać zrozumienie czytelnika.

Mężczyzna-wróg nosi, podobnie jak mężczyzna-robotnik, znamiona anonimowości. Pan Wsteczniczy to wszak każdy, kto światopoglądowo odbiega od komunistycznej „normy”. Anonimowość mogła jednak obejmować nie

⁹ W. T o m a s i k, *Polska proza tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław-Warszawa 1988, s. 123-139.

tylko osoby, ale i całe grupy społeczne. Dzieje się tak w wierszu Antoniego Słonimskiego; mężczyzna-wróg to metaforyczni „bracia emigranci”. Tutaj mężczyzna w roli wroga poddany zostaje silnemu zmetaforyzowaniu: jest nim emigrant zobrazowany jako pluskwa, żyjątko szczególnie uciążliwe i niemiłe. Podobnie jak pluskwa boi się on światła dziennego i w skrytości prowadzi swą krwiożerczą działalność. Jest on przekupny, zdradliwy i bezwzględny. Taki metaforyczny obraz mężczyzny-wroga jest bardzo wizualny, plakatuowy i przypomina socrealistyczne karykatury.

Zdarzało się także, że mężczyzna-wróg przybierał bardzo konkretną postać. Takim przypadkiem był Czesław Miłosz, który po swoim wyjeździe z Polski stał się bohaterem i przedmiotem wielu socrealistycznych utworów poetyckich. Zasada anonimowości zostaje tu całkowicie zniesiona, a wiersze mają na ogół charakter monologu skierowanego do konkretnego adresata: mężczyzny-wroga („Śmierdzi ci ojczyzna robotniczo-chłopska?/ Co duszyczkę ciasną ale własną tłamsi?” albo „A tyś myślał, że ci będzie lepiej/ a tyś myślał, że lutnia to sklepik...”). Mężczyzna w tego typu wierszach (można je zaliczyć do poezji apelu) staje się przedmiotem osądu, ale i przestrogi. Oto bowiem los, który może spotkać zdrajcę:

Topielca wiatr i strach przegania,
Topielec spływa w nocy
Z martwą maszyną do pisania,
Zdziwiony, że nie tworzy.

Mężczyzna-wróg jest zatem postacią antypatyczną, którą poprzez silną metaforyzację (pluskwa, topielec etc.) poddaje się różnorodnym zabiegom: ironizacji i ośmieszeniu, potępieniu i pouczeniu. Jest on przedmiotem, nie: podmiotem. Przypisuje mu się swoistą bierność (bowiem wroga działalność nie jest zaliczana do sfery aktywności), która odbiera moc jego poczynaniom i ubezwłasnowolnia.

Wcielenie mężczyzny-wroga w sztukach plastycznych socrealizmu podlega dwojakim zabiegom: z jednej strony mamy tu do czynienia z silną alegoryzacją, z drugiej – z zastosowaniem chwytów znanych klasycznej ikonologii. Za przykład może tu posłużyć wizerunek wroga z plakatu Ignacego Witza *Kto wrogim plotkom daje posłuch - niewiele różni się od osłów*. Mężczyźni przypisane zostają cechy zwierzęce: ośle uszy symbolizujące głupotę, owłosienie (nieogolony zarost na twarzy) symbolizujące pierwotny prymitywizm, okrągłe, świńskie oczy - brak charakteru i prostoliniowości. Są to zabiegi mające na celu ośmieszenie go. W tle zarysowane są kontury



1. Witz, *Kto wrogim plotkom daje posłuch - niewiele różni się od osłów*, 1954

twarży, które jakoby miały być źródłem owych wrogich plotek. Są to twarze, a raczej ich kontury, o karykaturalnych rysach, które łatwo jest związać z pewnymi cechami społecznymi (nadwaga - burżuazyjna reakcyjność), psychologicznymi (wydłużony, „wścibski” nos) czy nawet fizjologicznymi („pijacki nos”). W tej wersji mężczyzna pozbawiony zostaje swoich męskich, a nawet ludzkich cech: ośle uszy mają na celu nie tylko zasygnalizowanie jego głupoty, ale także odczłowieczenie go. Cechy fizyczne mają tu ogromne znaczenie: nadwaga, brak włosów, przerysowane cechy charakterystyczne, ubiór mówiący o przynależności klasowej czy społecznej. Połączenie alegoryzacji z elementami karykatury daje ogromną wizualność malowidła i powoduje, że mężczyzna w roli wroga jest w sztukach plastycznych bardziej postacią śmieszną niż groźną czy tragiczną.

Obraz mężczyzny-wroga stanowi grę z uczuciami swego odbiorcy. Odbywa się to jednak w dwojaki sposób: w poezji gra odbywa się poprzez nastrój wiersza (ironiczny lub tragiczny), poprzez dramatyzowanie słowem i wprowadzanie swoistej socrealistycznej retoryki. W sztukach plastycznych gra poprzez odwoływanie się do uczuć ogranicza się do powierzchniowych nawyków odbiorcy, ale i do mocno w świadomości zakorzenionych skojarzeń wizualnych zakodowanych w klasycznej ikonologii.¹⁰

5.

Jerzy Smulski w swej analizie wizerunku kobiety w prozie socrealistycznej zwrócił uwagę na swoisty mizoginizm tejże prozy.¹¹ Można założyć, że podobny mizoginizm był też udziałem socrealistycznej poezji. Spróbujmy jednak uzupełnić taki punkt widzenia o następującą tezę: kobieta w socrealistycznej poezji była postrzegana oczyma mężczyzny i tym samym stanowiła nieodłączną część jego wizerunku. W istotny sposób uzupełniała go. Innymi słowy: obraz kobiety był ważnym elementem portretu mężczyzny. Mężczyzna socrealistycznej poezji potrzebował kobiety, ale potrzebował jej jako zwierciadła, w którym mógł się przeglądać i które cementowało jego męską (socrealistyczną) tożsamość.

Kobieta pojawiała się stosunkowo rzadko w poezji socrealizmu, co potwierdzałoby tezę o jej podrzędnej wobec mężczyzny roli oraz o jej zbędności w socrealistycznym świecie przedstawionym. Kiedy już jednak

¹⁰ C. Ripa, *Ikonologia*, tł. I. Kania, Kraków 1988, s. 381.

¹¹ J. Smulski, *op. cit.*

poeta decydował się na kobietę jako bohaterkę wiersza, występowała ona zazwyczaj w roli męskiej: traktorzystki, murarki, kolejarki. Niekiedy można było spotkać odwołania do kobiety jako matki, córki lub ukochanej. W ten sposób osadzała ona mężczyznę w rzeczywistości biologicznej, psychologicznej i społecznej. Z mężczyzny-wodza czy robotnika przeistaczał się on w mężczyznę-ojca, męża lub kochanka, obdarzonych ludzkimi uczuciami i odruchami. Dzięki takim odwołaniom do sfery emocjonalnej nabierał on ludzkich, indywidualnych cech. Okazuje się bowiem, że wbrew pozorom mężczyzna był zdolny do takich uczuć jak duma, czułość, miłość. W wierszu Seweryna Pollaka *Na legitymację zetempowską córki* podmiot liryczny, mężczyzna, przyznaje się do dumy z córki, do zwykłych więzów krwi. Jednakże jego ludzkie uczucia nie wystarczają; jego duma i wzruszenie nie wypływają z samego faktu posiadania córki. Ich ostateczna legitymizacja musi zostać potwierdzona „partyjnym dowodem”. To zetempowski krawat i wspólna sprawa są źródłem jego uczuć.

Uczucia to także sfera erotyki. Niewiele jej znajdujemy w socrealistycznej poezji. Jednakże socrealistyczny mężczyzna nie byłby mężczyzną, gdyby całkowicie z niej zrezygnował. O erotyce nie mówi się wprost: ulega ona silnemu zmetaforyzowaniu. Osadzona jest w świecie pracy, produkcji i maszyn; w świecie, który w socrealistycznej poezji miał wyłączne prawo do piękna. Erotyzm i piękno są zatem częścią procesu produkcyjnego. Kobieta była zazwyczaj - o czym wspominaliśmy już wcześniej - lustrzanym odbiciem mężczyzny: masywna budowa ciała, grube, toporne rysy twarzy, strój zacierający wszelkie kształty. W momencie jednak, gdy rola traktorzystki, tkaczki czy maszynistki poszerza się o swoisty erotyzm i piękno, przeistacza się ona w młodą, zwiewną, delikatną postać, która z gracją i erotyczną wręcz czułością obchodzi się z... maszyną.

W tkalni dziewczyna przy warsztacie
Krzyżuje nitki wielokrotnie,
jak struny harf palcami gładzi -
drgające od jej czułych dotknięć.

T. Śliwiak, *Tkaczka*

O świecie niecierpliwa,
niesyta swojego piękna,
syczała lokomotywa
nad dziewczyną, która uklękła.

Ktoś, kto przelotnie zobaczył
pogański profil dziewczyny,

opacznie sobie tłumaczył,
że modli się do maszyny.

A jej tylko drgała warga,
Gdy ranną racją oliwy
Maściła, czuła kolejarka,
Tłoki lokomotywy.

A. Ważyk, *Widokówka z miasta socjalistycznego*

Nie ulega wątpliwości, że wprowadzony tu zostaje swoisty kod erotyczny. Cieleśność dotyczy wprawdzie maszyny („dyszającej nad dziewczyną”) następnie zaś klęczącej przed maszyną dziewczyny („maszczącej tłoki lokomotywy”). Dziewczyna jest tu kolejarką i kochanką. Role zostają wymieszane: maszyna ulega personifikacji i staje się obiektem pożądania, dziewczyna zaś - robotnicą i kochanką. Wydaje się, że taka wizja kobiety uzupełnia portret socrealistycznego mężczyzny o kolejną cechę: potrzebę uprzedmiotowienia swego otoczenia. Zarówno bowiem maszyna jak i dziewczyna są obiektami, którym ktoś (mężczyzna) przygląda się z zewnątrz. Najwyraźniej nie odczuwa on potrzeby wzięcia udziału w tej quasi-erotycznej scenie, nie on jest zainteresowany dziewczyną i nie on żywi erotyczne ambicje wobec kolejarki. Erotyzm tej scenki rozgrywa się sferze ideologii: czułość okazywana maszynie jest uczuciem, którym dziewczyna darzy partię zapewniającą kolejarce awans społeczny. Świat najbardziej elementarnych uczuć jest zatem światem, którym zawładnęła ideologia, zaś socrealistyczny mężczyzna nie bierze w nim udziału zadowolając się voyerystycznym podejściem do spraw piękna i erotyki.

Podobna tendencja rysuje się w przypadku sztuk plastycznych. Jeśli powrócimy na chwilę do obrazu Stefanowskiego *Na rusztowaniu*, stwierdzimy, że murarską parę można by wziąć za parę kochanków, na co wskazywałoby opiekuńczy gest mężczyzny obejmującego dziewczynę ramieniem. Czy jednak jest to gest miłości czy gest wspólnoty dwojga robotników, których łączy nie wspólna miłość, a solidarność z partią i jej ideologią? Tego nie sposób rozstrzygnąć. Jednakże sam fakt wymienności interpretacji, swoistej wariantowości interpretacyjnej, każe uznać, że również tutaj miłość i erotyzm nie egzystują samoistnie, a jedynie w splocie ideologicznych postulatów.

6.

Z powyższych, bardzo wstępnych obserwacji wynika kilka wniosków. Wizerunek mężczyzny w poezji i w sztukach plastycznych socrealizmu rozpada się na trzy odmienne postacie: mężczyznę-wodza, mężczyznę-robotnika i męż-

czynną-wroga. Każda z tych postaci męskich posiada swoje własne cechy charakterystyczne i jest portretowana w odmienny sposób.

Sposoby ukazywania mężczyzny w poezji i w sztukach plastycznych - wbrew wspólnym im ogólnym (ideologicznym) zasadom socrealizmu - nie pokrywają się ze sobą. Przy przekładzie wizerunku mężczyzny między systemami znaków poezji i sztuk plastycznych zachodzi przede wszystkim relacja towarzyszenia. Obecna jest również - choć w mniejszym stopniu - relacja wymienności.

Wizerunek mężczyzny w trzech jego socrealistycznych rolach ulega daleko idącej alegoryzacji i odindywidualizacji w sztukach plastycznych, podczas gdy w poezji mamy do czynienia z metaforyzacją ideologicznych cytatów, swoistą fabularyzacją postaci i swoistą ich indywidualizacją.

Wizerunek mężczyzny w obu dziedzinach sztuki jest wizerunkiem socrealistycznego człowieka (mężczyzny) ideologicznego, *homo ideologicus*, pozbawionego swych biologicznych aspektów i - co za tym idzie - odczłowieczonego. Obraz mężczyzny jako istoty ideologicznej podkreśla jego mizoginizm i voyerystyczny stosunek do płci przeciwnej; kobieta jest swoistym zwierciadłem, w którym mężczyzna przegląda się i który umacnia jego męską (socrealistyczną) tożsamość. Stąd kobieta stanowi tylko nieco zmodyfikowany obraz mężczyzny, o podobnych cechach zewnętrznych (cielesny gigantyzm) i wewnętrznych, wyłączna koncentracja na zagadnieniach pracy i ideologii. Nieodłączna jej kobiecości cielesność i erotyzm sprzężone zostają z ze światem piękna maszyn i produkcji.

Man in an Inhuman World.

Images of Men in Polish Socialist Realist Poetry and Visual Art

The article's theoretical framework proposes a move into the sphere of comparative aesthetics dominated by semiologists. Drawing on the inspiration of Roman Jakobson it creates a "generalised" comparativist approach in which a principal role is played by a "generalised" theory of translation encompassing not only inter-lingual but also intralingual and intersemiotic translation. The object of the comparative approach thus understood is the investigation of what Erazm Kuźma has called a "shift in expression" in the transition from one system of art to another.

Maryla Hopfinger's findings have been employed in the article, specifically – in the context of the translation of literature into film and theatrical spectacle – her distinction of three fundamental relations between systems of signs: those of 1) separateness, 2) interchangeability and 3) association. In her view, intersemiotic translation is possible and most successful when interchangeability is involved.

In comparing the image of men in Polish socialist realist poetry and visual art, we should remember that the element of translatability and comparability is determined above all by the general principles of socialist realist poetics and that all comparisons should be made within its framework.

The image of men in socialist realist poetry and visual art is divided into three different figures: the leader, worker and enemy. Each of these male figures has its own characteristic features and is treated in a different manner.

The ways of depicting men in poetry and visual art – despite the general (ideological) principles of socialist realism common to each – are not always compatible. Translating the image of men between the systems of signs of poetry and visual art entails primarily a relation of association. Also present – albeit to a lesser degree – is the relation of interchangeability. The image of men in their three socialist realist roles is subject to a far reaching allegorization and de-individuation in visual art, whilst in poetry it involves a metaphorization of ideological quotations, a certain fictionalisation of the figure and peculiar individualization.

The image of men in both spheres of art is one of an ideological socialist realist human being (man), *homo ideologicus*, devoid of biological aspects – and consequently – dehumanised. The image of men as ideological beings underlines their misogyny and voyeuristic attitude towards the opposite sex; women are a particular kind of mirror in which men observe themselves and which reinforces their male (socialist realist) identity. Hence women are only a somewhat modified image of men, with similar internal and external (corporeal gigantism) features, and hence the exclusive concentration upon the issues of work and ideology. The corporeality and eroticism inseparable from their femininity are connected to the world of the beauty of machines and production.