

Dominik Kuryłek

Rysunki Kobzdeja z Wietnamu

W 1953 roku Aleksander Kobzdej, jako wiceprzewodniczący polskiej delegacji kulturalnej, wyjechał do Chin. Wykonał tam cykl rysunków, na których przedstawił wizerunki miast, wsi i przede wszystkim mieszkańców Państwa Środka¹. Także w tym czasie, przy poparciu Włodzimierza Sokorskiego², razem z Wojciechem Żukrowskim³, Kobzdej zdecydował się na wyjazd do sąsiadującego z Chinami Wietnamu. Trwała tam właśnie wojna z Francuzami starającymi się przywrócić swoje rządy po II Wojnie Światowej.

Kobzdej i Żukrowski wyruszyli w grudniu 1953 roku⁴. W tym czasie, żołnierze oddziałów komunistycznej partii Viet Minh właśnie zaczęli uzyskiwać przewagę nad wojskami francuskimi i szykowali się do bitwy o twierdzę Dien-Bien-Phu, która – jak się później okazało – była decydującą dla przebiegu I Wojny w Wietnamie. Kobzdej i Żukrowski towarzyszyli Wietnamczykom jako pierwsi biali reporterzy po tej stronie linii frontu. Kobzdej przy pomocy pędzelka i tuszu, na otrzymanym od chińczyków papierze, a Żukrowski przy pomocy pióra, w notatniku, dokumentowali życie codzienne Wietnamu „w przeddzień” historycznego szturmu⁵.

W rysunkowym cyklu Kobzdeja dominują portrety i sceny rodzajowe. Liczne są przedstawienia wnętrz oraz pejzaże. Artysta malował starców, matki z dziećmi, młode dziewczęta i chłopców. Wszystkich zaangażowanych w walkę z Francuzami: sztabowców, partyzantów, partyzantki, kierowcy samochodów, nosiciele frontowych.

Rysował Wietnamczyków podczas wykonywania codziennej pracy⁶: uprawiających ryż, pataty, oczyszczających trzcinę cukrową, pasących bydło, noszących wodę i bambus. Przedstawił wnętrza chat, gdzie, w półmroku, przy ognisku lub lampie naftowej, kobiety, mężczyźni, dzieci odpoczywają na ziemi po całodziennej pracy. Na wielu rysunkach pokazane zostały odbywające się w tychże chatkach zebrania partyjne, wykłady, dyskusje oraz procesy sądowe. Dużą część prac Kobzdeja stanowią pejzaże, na których widoczne są: pola ryżowe, góry, dżungla, ale także ukryte w lasach zabudowania, chłopskie chaty, wojskowe magazyny, składy, więzienia, świątynie. Wykonane na papierze tuszem i pędzelkiem rysunki bliskie są malarstwu socrealistycznemu. Lawo-



Aleksander Kobzdej, z cyklu Rysunki z Wietnamu (1953-54).

wane przedstawienia, zarówno pod względem formy, jak i treści, przypominają powstające w tym czasie obrazy. Kobzdej zastosował w nich charakterystyczne dla malarstwa rozwiązania. Wystarczy wspomnieć syntetyczną formę, skróty widoczne chociażby w przypominających portrety przodowników pracy ujętych z perspektywy żabiej, *en face*; wizerunkach „walczących z zachodnim imperializmem” partyzantów, partyzanek.

Konflikty na Dalekim Wschodzie po II Wojnie Światowej jako temat socrealistyczny

Prace poruszające problem walk na Dalekim Wschodzie występowały bardzo często w polskiej sztuce okresu socrealizmu. Stanowiły one istotny element zimnowojennej retoryki Obozu Wschodniego skierowanej przeciwko zachodniemu imperializmowi⁷. W chwili, kiedy główna linia frontu pomiędzy zwalczającymi siebie blokami przenie-

siona została na Daleki Wschód⁸, w pracowniach poszczególnych artystów zaczęły powstawać liczne kompozycje dotyczące konfliktów i dramatycznych przemian w powojennej Azji. Wspomnijmy chociażby obraz *Matka Koreanka* Wojciecha Fangora z 1951 roku czy mniej znane prace o tym charakterze: Lecha Konstantego *W obronie siostr koreańskich* (1951; rzeźba pokazana na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki [OWP]⁹), Jana Kobera, *Korea* (1951; rysunek, pokazywany na II OWP) czy Adama Smolany portret *Pak-Den-Ai* (1952; laureatki pokojowej nagrody im. Józefa Stalina [rzeźba pokazywana na III OWP])¹⁰. Wszystkie te kompozycje ujmowały temat w sposób wyraźny i jednoznaczny. Ideowa słuszność przed-



Aleksander Kobzdej, z cyklu Rysunki z Wietnamu (1953-54).

stawień nie pozostawiała wątpliwości. Zgodnie z ówczesnymi „upodobaniami estetycznymi,” prace te heroizowały współczesność, moralizowały odbiorcę, były czytelne i narracyjne. Ukazywały prawdziwych i symbolicznych bohaterów walczących z Zachodem o niepodległe socjalistyczne państwo. Przedstawiały narody walczące z imperialistycznym najeźdźcą, Francuzami i wspomagającymi ich Stanami Zjednoczonymi. Prace te odnosiły się do i ukazywały w odpowiedni sposób najbardziej istotne ówczesne wydarzenia¹¹. Kryjąca się za nimi treść była bardzo jednoznaczna, naturalnie z obowiązującej wówczas perspektywy. Czytanie obrazów socrealistycznych nie miało polegać bowiem na długotrwałej kontemplacji zmierzającej do pobudzenia mieszczańskich gustów u robotnika¹². Ich czytanie przebiegać miało po wyznaczonym wcześniej przez partię torze. Sztuka socrealistyczna dostarczać miała estetycznej przyjemności rozumianej na sposób socrealistyczny. Najważniejszą była treść jaką przekazywało dzieło. Rozwiązania formalne miały być podporządkowane idei założonej przed artystyczną realizacją. Dzieło sztuki miało służyć jej podkreśleniu. Do tego stopnia, że można powiedzieć, iż „Plastyka socrealistyczna nie komunikowała [...] nic innego niż literatura i z powodzeniem mogła być przez nią zastąpiona”¹³. W związku z tym, najważniejszym punktem socrealistycznej pracy plastycznej był tytuł. Ale o tym później.

Tym, co różni wspomniany cykl Aleksandra Kobzdeja z Wietnamu od innych prac powstałych w tym czasie, jest jego reportażowy charakter. Kompozycje odnoszące się do wydarzeń na Dalekim Wschodzie, tworzone przez polskich artystów w tym czasie, były swego rodzaju wyobrażeniami na temat tego, co działo się w Korei czy Wietnamie. Mogły one powstawać na podstawie publikowanych wówczas w prasie relacji literackich i fotograficznych. Praca Kobzdeja natomiast, w odróżnieniu od nich, powstała w wyniku bezpośredniego doświadczenia. Jednak, to, że był to reportaż nie znaczy wcale, że cykl wietnamski Kobzdeja wolny był od wpływów ideologii.

Reportaże rysunkowe w czasie socrealizmu w Polsce

Reportaże literackie i fotograficzne w czasach socrealizmu przechodziły przez gęste sito cenzury. Władze PRL przykładały bardzo dużą wagę do treści przekazywanej przez media – istną tubę propagandową. Nic dziwnego, zatem, że prezentowane w prasie i na wystawach – które można traktować jako swego rodzaju medium – cykle graficzne, podobnie jak fotografie prasowe, poddawane były gruntownej selekcji¹⁴. Upubliczniano tylko takie przedstawienia, które pozostawały w zgodzie z aktualną polityką partii. Nie pokazywano w nich realnych problemów, tylko rzeczywistość taką, jaką – wedle władz PRL – należało społeczeństwu zaprezentować. Również sami artyści stosowali swoistą autocenzurę, odpowiadając po prostu na zapotrzebowanie władz. Widać to szczególnie w prezentowanych na OWP cyklach dotyczących tzw. Ziemi Odzyskanych, które podobnie jak ówczesne reportaże prasowe po prostu pokazywały uroki Pomorza, Śląska i Mazur zupełnie pomijając specyficzne dla tych regionów problemy¹⁵. W żadnym z rysunków z tego okresu nie znajdziemy odniesień do kwestii asymilacji mniejszości narodowych na tych terenach. W cyklu rysunkowym Edmunda Piotrowicza *Ziemi Zachodnie* (1954) – pokazującym okolice rzeki Nysy oraz widok portu w Szczecinie, widoczny jest tylko krajobraz. Na żadnym z przedstawień nie ma ludzi. Jest pusto. Tak jakby nie było spraw, które mogły być tam wówczas interesujące poza otaczającą artystę przyrodą¹⁶.

Pejzaże z Ziemi Odzyskanych, wyrażające harmonię i spokój panujące na włączonych do Polski terenach, były jednym z kilku tematów wychwalających realizację planu trzyletniego¹⁷. Na początku lat 50.



Aleksander Kobzdej, z cyklu *Rysunki z Wietnamu* (1953-54).



Aleksander Kobzdej, z cyklu *Rysunki z Wietnamu* (1953-54).

wstające „piękne dzielnice”²⁰ dla robotników, budowane na terenach, które dawniej były dostępne tylko zamożnej ludności stolicy²¹. Przedstawiona na nich architektura bardziej przypomina architektoniczne wizualizacje tego, jak będzie w założeniu wyglądać MDM, niż to, jaki on rzeczywiście był. Dzielnica powstała w miejscu zburzonych po wojnie kamienic – na śladach kapitalistycznej przeszłości miasta, która została przez władze skazana na zapomnienie. Nie zostało to w żaden sposób zasygnalizowane. Nie ma co się właściwie dziwić, ponieważ budowa dzielnicy miała ogromny wymiar propagandowy. Była ona pierwszym założeniem urbanistycznym, przy projektowaniu którego przyjęto metodę realizmu socjalistycznego w formie i w treści. Rysunki Fangora, jak i inne relacje realizacji planu, pokazywały to, jak powinno się postrzegać działania władz PRL-u, a nie jak one wyglądały w istocie.

Rysunki z Wietnamu Kobzdeja jako dzieło socrealistyczne (?)

Rysunki z Wietnamu Aleksandra Kobzdeja są niewątpliwie dziełem socrealistycznym. Temat podjęty przez artystę był aktualny, istotny, to znaczy odpowiadał propagowanej w bloku wschodnim koncepcji internacjonalizmu²² i antyimperializmu²³. Kobzdej pokazał walkę „chłopskiego narodu”²⁴ z zachodnim imperium kolonialnym. Przedstawieni przez niego Wietnamczycy jawili się współczesnej krytyce jako „nowi lu-

powstawało wiele grafik dotyczących reformy rolnej, rozbudowy przemysłu, odbudowy zniszczeń wojennych, w tym przede wszystkim odbudowy Warszawy. Podobnie jak wcześniej wspomniane, również te prace charakteryzowały się jednostronnym, pozostającym w zgodzie z aktualną polityką partii ujęciem tematu. Halina Chrostowska-Piotrowicz na przykład w cyklu rysunkowym *Z PGR-u* (1954) pokazała ludzi podczas pracy na roli. Pasący *Woły* i żniwiarki, na kompozycjach artystki, widoczni są nieco z oddali, odwróceniem tyłem lub z twarzami ukrytymi w cieniu. Pozbawieni cech indywidualnych, przedstawieni są jako ludzie pracy – rolnicy. Podobnie jak w pisanych wówczas reportażach prasowych¹⁸, bohaterowie cyklu Chrostowskiej-Piotrowicz reprezentują entuzjastyczne zaangażowanie modelowego rolnika we wprowadzanie na wsi gospodarki kolektywnej w ramach nowo powstających Państwowych Gospodarstwach Rolnych.

Warto również zwrócić uwagę na podane silnej stylizacji rysunki reportażowe Wojciecha Fangora dotyczące rozbudowy Warszawy – głównie te związane z budową Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej (MDM) z 1952 roku¹⁹. Silnie idealizowane grafiki pokazują „na gorąco” nowo po-

dzie zrodzeni i zahartowani przez rewolucję socjalną”, reprezentanci narodu, który „w walce wyzwolenczej milowymi krokami zdobywa swą dojrzałość”²⁵.

Jest jednak coś takiego w tych rysunkach, co prowokuje spojrzenie na nie poza obowiązującą ideologią. Co ciekawe, nawet ówczesna krytyka potrafiła zwrócić na to uwagę. Juliusz Starzyński, jeden z czołowych ideologów socrealizmu²⁶, analizując ich formę, dostrzegł pewne analogie z malarstwem Rembrandta. Zastrzegając jednak niezwłocznie, że rozwiązania pochodzące z tego źródła²⁷, artysta wykorzystywał jedynie w słusznej sprawie²⁸. Dalej Starzyński opisując swoje wrażenia z wystawy prac Kobzdeja²⁹, „uprzytomnił sobie, [nie tylko – D.K.] wielkość i wielorakość humanistycznej prawdy i realistycznego uogólnienia, które starał się on [Kobzdej – D.K.] w swych rysunkach i szkicach wydobyć”³⁰, lecz także to, że „szereg rysunków [...] posiada wartość bezwzględną, niezależną od tego, w jakim stopniu stanowią one ogniwo dalszego rozwoju artysty”³¹. Wydaje się, że krytyk próbował w ten sposób skomentować fakt pojawienia się w cyklu nieortodoksyjnych socrealistycznie kompozycji. Jego wypowiedź jest jednak nieprecyzyjna, tak, jakby mówiąc, starał się nic na ten temat nie powiedzieć. Istotne może być dzisiaj to, że wskazał on, właściwie w momencie pierwszych prezentacji cyklu, na możliwość innych odczytań pracy Kobzdeja, jednak bez wyraźnego określenia tych innych rodzajów interpretacji. Stało się tak być może dlatego, że kierunek jaki miała obrać polityka władz PRL po śmierci Stalina nie był do końca jasny. Starzyński ważył słowa, gdyż starał się zadowolić jednocześnie dotychczasowych i przyszłych, nie znanych mu jeszcze, władców³². Z chwilą, kiedy wiadomo było, że zmiany nastąpią, zaczął wyrażać w sposób bardziej jednoznaczny to, co wcześniej mógł mieć jedynie na myśli. Propozycją „nowego” sposobu myślenia o sztuce może być przygotowywana przez Starzyńskiego wystawa w Pawilonie Polskim na Biennale Sztuki w Wenecji w 1954 roku, gdzie cykle chiński i wietnamski Kobzdeja pojawiły się w sąsiedztwie prac takich artystów, jak: Xawery Dunikowski, Tadeusz Kulisiewicz, Helena Bukowska, Eleonora Plutyńska i Anna Śledziewska³³. Można powiedzieć, że Polski Pawilon wyrażał idee sztuki „nowoczesnej” propagowanej przez Starzyńskiego jeszcze przed wojną. Jak pisał on w redagowanym przez siebie przed wojną piśmie „Nike”, przede wszystkim bardzo istotne było dla niego wówczas połączenie twórczości i życia społecznego. Czyli zaangażowanie. Poza tym, ważna dla niego była „nowoczesność” rozumiana jako kontynuacją tradycji ludowych, przez które wyrażała się „duchowa wielkość narodu i siła atrakcyjna jego kultury”³⁴. Okazało się, że jego przedwojenne idee odpowiadać mogą „nowej” polityce partii, na której czele stanął miał stanać Władysław Gomułka. Kulminacją ich propagowania była zorganizowana przez Starzyńskiego słynna wystawa w Moskwie w 1958 roku, na której to sztuka polska została jednak mocno skrytykowana³⁵.



Aleksander Kobzdej, z cyklu *Rysunki z Wietnamu* (1953-54).

Wracając do prac Kobzdeja, z dzisiejszej perspektywy wielu badaczy uważa, że cykl wietnamski był przełomowym w jego twórczości³⁶. Nikt jednak nie starał się sprecyzować dlaczego. Być może tym, co go wyróżnia, jest jego niejednoznaczność sprawiająca, że mógł być on prezentowany zarówno jako dzieło socrealistyczne, jak również jako wyrażające nowy kierunek dzieło „odwilżowe”, to znaczy takie, które nie zrywając całkowicie z poprzednim okresem, ostrożnie wykraczało poza granice wytyczone przez socrealizm. Dobrym środkiem do tego typu działań był reportaż utrzymany w formie cyklu rysunkowego. Był to chyba jedyny gatunek socrealistyczny, w którym autor, zazwyczaj usunięty z socrealistycznego dzieła, mógł odwołać się do własnego, bezpośredniego doświadczenia, zwrócić się w stronę człowieka, jego życia, jego dramatów z własnej indywidualnej perspektywy. W niektórych cyklach o charakterze reportażowym – pokrytych, jak cała sztuka powstająca w tym czasie, grubą warstwą socrealistycznej stylizacji – znalazły schronienie wątki egzystencjalne, które miały ujawnić się na nowo na wystawie w Arsenale w 1955 roku, gdzie prezentowane prace młodego pokolenia artystów poruszały tematy antyimperialistyczne i antywojenne, ale w nowej, ekspresjonistycznej właśnie formie. Do tego typu prac należą przede wszystkim Waleriana Borowczyka cykl *Nowa Huta* (1954) i Jana Tarasina *Nowa Huta i jej mieszkańcy* (1954). Trzeba pamiętać jednak, że socrealistyczne reportaże oscylowały zawsze pomiędzy fikcją a rzeczywistością. I taki, nierzeczywisty, charakter ma właśnie cykl wietnamski Aleksandra Kobzdeja. Ale wówczas, innego rodzaju reportaż powstać w zasadzie nie mógł.



Aleksander Kobzdej, z cyklu *Rysunki z Wietnamu* (1953-54).

Literacki i plastyczny „dokument socrealistyczny” z walczącego Wietnamu

Pisząc o literaturze tamtego okresu, Jerzy Sumulski zwrócił uwagę na fakt, że w socrealizmie powieść i opowiadanie były gatunkami cenionymi wyżej niż reportaż, który traktowano jako swego rodzaju wstęp do „powieści nowego typu”³⁷. Był on postrzegany jako ramy, poza które należało wyjść, aby przejść do słusznej, zamkniętej artystycznie całości powieściowej, do stworzenia powieści opartej o nowe doświadczenia społeczne³⁸. Wynikiem takiego działania była inwazja opowieści reportażowych oscylujących między

fikcyjnością i dokumentem, w których status przedstawionej rzeczywistości nie był zupełnie jasny. Były to, zwane potocznie, produkcyjniaki. Przedstawiano w nich aktualne, często prawdziwe wydarzenia, ale oddane w takiej formie, że jawiły się jako pożądana przez władzę fikcja. Oczywiście nikt nie przyznawał się nigdy do jej rozpoznania. Recenzenci przechodzili nad tą pozorną rzeczywistością do porządku dziennego³⁹, skupiając się na ideologicznej poprawności przekazywanej historii.

Dzienniki z podróży do walczącego Wietnamu Wojciecha Żukrowskiego – towarzysza Kobzdeja – wydane w formie książki pt. *Dom bez ścian* (1954), wpisują się w nurt tego typu twórczości. Jest to typowy socrealistyczny „reportaż”. Utrzymana w formie dziennika, stylizowana na powieść przygodową książka powstała w wyniku rzeczywistego doświadczenia autora. Porównując to, co pisał Żukrowski o Wietnamie współcześnie⁴⁰, z tym, co jest zawarte w książce *Dom bez ścian*, nie mamy powodów, by stwierdzić, że umieszczone tam postaci i opowiadane przez nie historie zostały przez autora zmyślane⁴¹. Nie ulega jednak wątpliwości, że opisane przez autora fakty poddane zostały tak silnej socrealistycznej stylizacji, że nie mogą być bezkrytycznie potraktowane jako źródło informacji o I Wojnie w Wietnamie.

Rysunki Kobzdeja stanowią plastyczny odpowiednik dzienników Żukrowskiego. Jednak to, co różni je od *Domu bez ścian*, to większa otwartość na różne interpretacje wynikająca głównie z tego, że są one „pisane” obrazem, którego temat, forma i treść nie „chronią” skutecznie przed niesocrealistyczną interpretacją. Świadczy o tym wspomniane wyżej wykorzystanie ich przez Starzyńskiego w „odwilżowym” Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji, gdzie komisarz pokazał „własną” koncepcję „nowej drogi” polskiej sztuki po śmierci Stalina⁴². Ta podatność na odczytanie nie pozostające w zgodzie z obowiązującą doktryną mogła wynikać z tego, że trudno było zawrzeć w samym przedstawieniu plastycznym ustawiający je ideologicznie komentarz zabezpieczający przed „błędny” odczytaniem. To, co w literaturze było możliwe przy wykorzystaniu tożsamej dzieła materii słowa, w plastyce wymagałoby odwołania do tradycji analitycznej obrazu, do piętnowanego formalizmu, a to byłoby dla idei socrealizmu zabójcze. W związku z tym, korygowanie niejednoznaczności przedstawienia plastycznego



Aleksander Kobzdej, z cyklu *Rysunki z Wietnamu* (1953-54).



Aleksander Kobzdej, z cyklu *Rysunki z Wietnamu* (1953-54).

odbywało się poprzez wyraźną, zewnętrzną, pozaplastyczną ingerencję ideologów, którzy nie chcąc dopuścić do wymknięcia się sztuki poza granice wyznaczone przez socrealizm, nie wahali się naruszyć samej struktury dzieła. Pierwszą przestrzenią, w którą w sposób niewidoczny mogli zaangażować, był przede wszystkim tytuł dzieła.

Podaj cegłę, Ceglarki, Rysunki z Wietnamu (nie)dopasowanie do socrealizmu

Przypadek „wymykania” się obrazu z objęć doktryny – pomijając kwestie tego, czy było to robione świadomie, czy nie - wystąpił w twórczości Aleksandra Kobzdeja już wcześniej. Mam na myśli historię najbardziej znanego obrazu artysty *Podaj cegłę* (1950), który nawet w najnowszych opracowaniach uważany jest za sztandarowe dzieło socrealizmu⁴³. Obraz ten przedstawia „trójkę budowlaną” pracującą przy stawianiu muru. Wątek ceglany wypełnia dolną część płótna. Jeden z mężczyzn układa kolejną cegłę w rzędzie, drugi ostukuje kilofem materiał budowlany. Trzeci – znajdujący się w centrum, wyciąga w kierunku towarzyszy pustą dłoń, która umieszczona w samym środku kompozycji determinuje zadanie sobie przez widza pytania: „Kto poda cegłę?”

Za ten obraz, na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1950 roku, Aleksander Kobzdej uzyskał III nagrodę. Przeglądając katalog tamtej wystawy, zauważymy jednak, że zostały na niej zaprezentowane dwie prace Kobzdeja, których tytuły sugerują, że był to dyptyk złożony z obrazów: *Podaj cegłę* (1950) i *Ceglarki* (1950)⁴⁴. Drugie płótno nie zyskało uznania jurorów ani krytyki. Pozostało niezauważone do 1981⁴⁵. Jest to o tyle zrozumiałe, że *Ceglarki* to obraz przedstawiający trzy kobiety, siedzące beczynnym w błocie pod murowaną – przez mężczyzn na drugim obrazie – ceglana ścianą. Mogły więc *Ceglarki* być obrazem postrzeganym jako przedstawienie o wybitnie niesocreali-



Aleksander Kobzdej, *Podaj cegłę* (1950).

stycznej treści. Maryla Sitkowska zauważyła, że „w zamierzeniu artysty obraz ten miał być przede wszystkim bezsłownym, wypowiedzianym środkami czysto malarskimi, komentarzem do obrazu *Podaj cegłę*”. Autorka zwróciła uwagę na „inwersyjną ikonografię” w stosunku do odpowiednika, „odśrodkową kompozycję”, „kontrast migawkowego ujęcia gestu murarza z bezruchem zmęczonych kobiet”. Pisała, że *Ceglarki* miały „pogłębiać perspektywę czasową pierwszego [obrazu – D.K.], obudować go znaczącym kontekstem sytuacyjnym i psychologicznym⁴⁶”. Należy zgodzić się z kuratorką wystawy *Oblicza Socrealizmu* (1987), że *Podaj cegłę* bez swego refleksyjnego cienia [*Ceglarek* – D.K.] jest wypowiedzią niepełną, połowiczną⁴⁷.

Maryla Sitkowska w dyptyku Kobzdeja odkryła niesocrealistyczne treści. Wydaje się, że jej zamiarem było wskazanie na swego rodzaju „grę” prowadzoną przez Kobzdeja z socrealizmem. Jednak inne prace Kobzdeja nie świadczą o takim podejściu artysty do sztuki propagowanej przez władzę⁴⁸. Sytuacja pomiędzy obrazem *Ceglarki* „komentującym” *Podaj cegłę* może być postrzegana jako próba refleksji - podjęta w ramach obowiązującej doktryny – nad koncepcją obrazu socrealistycznego. Może sytuacja stworzona przez Kobzdeja była próbą zainicjowania socrealistycznego formalizmu. Sztuki ideologicznej w treści i formie, która komentowała by samą siebie przy pomocy propagowanych przez siebie środków plastycznych. Być może Kobzdej chciał pogłębić w ten sposób ideę, którą kierowali się artyści „szkoły sopockiej”⁴⁹, którzy pragnęli zachować doskonałość malarskiego warsztatu w ramach obowiązującej doktryny.

Jurorzy I OWP, którzy najprawdopodobniej analizowali przede wszystkim to, co na obrazie zostało przedstawione, dostrzegli w dyptyku Kobzdeja przede wszystkim niepoprawność polityczną obrazu *Ceglarki*. Prace, które dopuścili do wystawy, miały pokazać, jak powinien wyglądać socrealistyczny obraz. Tym bardziej prace, które na wystawie miały zostać wyróżnione. Zignorowanie obrazu *Ceglarki* przez jurorów i ówczesną krytykę artystyczną⁵⁰ doprowadziło do uwypuklenia treści płótna *Podaj cegłę*. Jurorzy wychodzili zapewne z założenia, że tytuł „jako element dzieła «rozpoczynający», posiadał moc skutecznego modelowania go”⁵¹. W czasie socrealizmu, kiedy nie mogły powstawać obrazy bez tytułu, tytuł narzucał i gwarantował pożądaną interpretację. Kierował „uwagę odbiorcy [...] prawie wyłącznie w stronę odczytań «ideologicznych»”⁵². Fakt pominięcia obrazu *Ceglarki* można rozumieć jako skorygowanie tytułu, czyli narzucenie odpowiedniej interpretacji obrazu. Pozostawiono tylko to, co bezpośrednio odpowiadało projektowanej przez władzę rzeczywistości.

Wydaje się, że rysunki z Wietnamu Kobzdeja uruchomiły ponownie mechanizm zastosowany przez socrealistyczną krytykę wobec dyptyku *Podaj cegłę/Ceglarki*. Tym razem jednak większa ilość przedstawień dotyczących jednego tematu zmniejszyła możliwość manipulacji zawartą w dziele treścią poprzez nie pokazywanie na wystawie, nie publikowanie⁵³,



Aleksander Kobzdej, *Ceglarki* (1950).

nie komentowanie⁵⁴. Odjęcie jednego rysunku ze składającego się z kilkudziesięciu prac cyklu nie prowadziło i nie prowadzi do diametralnej zmiany treści, która mogła wpłynąć na przyłgnięcie do cyklu jednej interpretacji. Zbiór rysunków do dziś skutecznie broni się przed kategorię oceną.

Model artysty zaangażowanego

Rysunki Kobzdeja, podobnie jak dyptyk *Podaj Cegłę/Ceglarki*, nie mieściły się w ramach socrealizmu. Tak, jak analizowane z dzisiejszej perspektywy socrealistyczne cykle graficzne o Nowej Hucie Waleriana Borowczyka czy Jana Tarasina pokazywane na IV OWP przekazują mało socrealistyczne treści⁵⁵, cykl Aleksandra Kobzdeja można umieścić gdzieś na granicy pomiędzy socrealizmem a „nowoczesnością”⁵⁶. Jej początek symbolizowała wystawa w warszawskim Arsenale w 1955 roku, gdzie socrealistyczne jeszcze treści (m.in. walka z imperializmem, walka o pokój) ujęte zostały w ekspresjonistyczną formę⁵⁷. Chcąc nie chcąc, Kobzdej jako artysta, którego charakteryzowała pewna skłonność do transgresji, poszerzał granice wyznaczone przez socrealizm, działając na wyznaczonych przez doktrynę zasadach. Reportaż Kobzdeja z Wietnamu jest tego dobrym przykładem. Temat, forma i treść rysunków pozostaje socrealistyczna, formuła przyjęta przez artystę wydaje się wymykać jednoznacznej ocenie. Nie chodzi mi tu jednak o rozwiązania plastyczne, jakimi posłużył się Kobzdej, wykonując rysunki. Chodzi

o formułę reportażu, dla którego charakterystyczne jest przedstawianie tego, co widział sam autor. Socrealizm natomiast wymagał, aby obecność autora w dziele pozostawała niezauważona. Socrealistyczni twórcy stawali się elementami konstruowanej przez władze „kultury”. Dokonując trawestacji wypowiedzi Włodarczyka o losie obrazu w czasie socrealizmu, można powiedzieć, że socrealizm zakładał przekształcenie artysty (tak jak obrazu) z mocno związanego z kulturą budulca w „zwykłe klocki, które można było dowolnie zestawiać «w kulturę»”⁵⁸. W socrealizmie nastąpiło swego rodzaju oderwanie artysty od obrazu, poprzez sprowadzenie jego roli do roli rzemieślnika. Autor przestał być podmiotem kultury, a stał się jej przedmiotem⁵⁹.

W formułę reportażu - relacji z wydarzeń, których naocznym świadkiem był Kobzdej, socrealistyczne zabicie autora⁶⁰ nie było możliwe. Był on niezbędnym czynnikiem uwiarygadniającym przedstawienie, który nawet w socrealistycznym reportażu musiał pozostawać w pamięci oglądającego. Jednak tak, jak inne elementy socrealistycznego dzieła, autor był w odpowiedni sposób modelowany. W książce Żukrowskiego na przykład, Kobzdej przedstawiony został jako niestrudzony dokumentalista, który nie zważając na niebezpieczeństwo pragnie przekazać w formie rysunków całą prawdę o wydarzeniach w Wietnamie⁶¹. I tak, oglądający rysunki nie myśleli o Kobzdeju jak



Lech Konstanty, *W obronie sióstr koreańskich* (1951).

o pochodzącym ze Lwowa artyście, który tuż po wojnie malował całkiem ciekawe obrazy utrzymane w kubistycznej stylistyce. Nie widziano autora dyptyku *Podaj Cegłę! Ceglarki*, lecz autora modelowego obrazu socrealistycznego. Widzowie nie dostrzegali człowieka, który w PWSSP w Sopocie w latach 1948 - 1950 prowadził zajęcia z kompozycji brył i płaszczyzn, którego o radę pytał mający prowadzić podobne zajęcia na warszawskiej ASP Oskar Hansen. Widziano jedynie prace modelowego artysty zaangażowanego.

Rysunki z Wietnamu Kobzdeja jako reprezentacja komunistycznego kolonializmu

Dziś możemy stwierdzić, że cykl Kobzdeja jest wielopoziomową konstrukcją, na kształt i odbiór której wpływało wiele pozaartystycznych czynników. Analiza przedstawień, kontekstu, w jakim one funkcjonowały, prowadzi do ujawnienia mechanizmów socrealistycznej ideologii manipulującej obrazem, prowadzi do przedstawienia uwikłania autora i widza w propagowany przez władzę PRL model sztuki. Prace Kobzdeja pomimo tego, że stwarzają możliwość różnych interpretacji, nie mogły wymknąć się z objęć doktryny. Kobzdej stał się modelowym artystą socrealistycznym czy tego chciał, czy nie. Cokolwiek robił w okresie socrealizmu było to przez komunistyczną krytykę we właściwy dla niej sposób wykorzystywane i sprzyjało umacnianiu politycznego i, co za tym idzie, artystycznego *status quo*.

W tym kontekście banalne wydaje się stwierdzenie, że cykl Kobzdeja może być, jak inne dzieła powstające w tym czasie, potraktowany jako cenny dokument pewnej epoki, że w tym tkwi jego wartość. Może to być postrzegane jako desperacka próba rehabilitacji artysty. Jednak w przypadku rysunków z Wietnamu wydaje się to ważne, ponieważ jakkolwiek są one dziełem socrealistycznym, które nie pokazuje rzeczywistości taką, jaką ona była, lecz jaką powinna być – niewątpliwie pokazują one sposób, w jaki widziany był kolonizowany przez komunizm „Orient”⁶². Tego ówczesni ideolodzy nie starali się ukryć, a wręcz przeciwnie, chcieli własne wyobrażenie o nim podkreślić, w czym Kobzdej raczej im nie przeszkadzał. Dziś na rysunki artysty możemy spojrzeć nie tylko z perspektywy postkomunistycznej, lecz także z perspektywy postkolonialnej. Cykl Kobzdeja pokazuje, jak pod pozorem pewnego rodzaju fascynacji egzotyczną kulturą, której przedstawiciele dążyli do osiągnięcia niepodległości w ramach komunistycznego państwa, wyjałowiano ją ze specyficznej dlań treści. Na żadnym z rysunków Kobzdeja nie znajdziemy odniesień do tradycji lokalnej. Przedstawiane przez artystę wietnamskie świątynie to widoczne z daleka chaty niczym nie różniące się od innych zabudowań gospodarczych. Portrety Wietnamczyków, poza charakterystycznymi stożkowatymi, słomianymi kapeluszami i „wschodnimi” rysami twarzy, w żaden sposób nie reprezentują dalekowschodniej kultury. Artysta pokazuje po prostu pewne modele, które powinny wyryć się w świadomości odbiorcy. W tych pracach wyraźna jest metoda prezentacji „narodów azjatyckich walczących z imperializmem” stosowana w czasach socrealizmu. Poprzez uproszczone nawiązanie do wschodniej specyfiki, doprowadzano do wyjaławiania przedstawień z jakichkolwiek lokalnych treści. To, co tradycyjne, było spychane na dalszy plan (ale nie usuwane) na rzecz tego, co postępowe,



Edmund Piotrowicz, z cyklu *ziemie zachodnie, Nad Nysą* (1954).

zewnątrzne, komunistyczne. Wizja wypierała rzeczywistość. Podobnie rzecz miała się w przedstawieniach związanych z „kolonizacją” tzw. Ziemi Odzyskanych, o czym pisałem już wcześniej.

Modelowanie rzeczywistości

Rysunki Kobzdeja mogą być postrzegane jako modelowy przykład socrealistycznego dzieła. Cykl wietnamski odpowiadał sposobom przedstawiania propagowanym przez władze PRL. Na przykładzie rysunków można prześledzić sposób, w jaki ideologia zaważczała dla swoich potrzeb poszczególne elementy składające się na strukturę dzieła. Analizując współczesne rysunkom ich kreacyjne interpretacje, możemy przekonać się, jak trudno było wymknąć się poza wyznaczone doktryną granice nawet wtedy, gdy było się naocznym świadkiem przedstawianych wydarzeń. Istotne wydaje mi się jednak, że rysunki Kobzdeja nie tylko świadczą o uwikłaniu w socrealizm, ale mogą być dziś postrzegane jako relacja sposobów widzenia i prób urzeczywistnienia rzeczywistości.

Przypisy

- ¹ Rysunki te po raz pierwszy zostały zaprezentowane w Pekinie, w październiku 1953. Por. tekst Chua-Dzin-U o rysunkach Kobzdeja z Chin opublikowany w „Przeglądzie Artystycznym” 1954, nr 1, s. 48.
- ² Minister Kultury i Sztuki PRL w latach 1952-56.
- ³ Prozaik, autor opowiadań, np. *Z kraju milczenia* (1946), *Lotna* (1969); powieści *Kamienne tablice* (1967); książek dla dzieci *Porwanie w Tiutiurlistanie* (1946); scenariuszy filmowych *Kierunek Berlin* (1970). W latach 1953-54 korespondent wojenny w Wietnamie; w 1956-59 radca kulturalny ambasady polskiej w Indiach.
- ⁴ Data podana na podstawie informacji w dzienniku podróży Żukrowskiego, który został wydany w 1954 roku. Por. Idem, *Dom bez ścian*, Warszawa 1956 (III wyd.).
- ⁵ Ofensywa Dien Bien Phu była decydującą bitwą w wojnie w Wietnamie trwającej od 1946 do 1954 roku.
- ⁶ Nie byli to tylko chłopci. Trzeba pamiętać, że w tym czasie zgodnie z hasłem rzuconym przez Ho Shi Mihna, ludzie masowo opuszczali miasta, burząc je za sobą, i zamieszkiwali w dżungli.
- ⁷ Por. „Życie Warszawy” z lat 50., gdzie artykuły, fotografie i grafiki niemal w każdym numerze poruszały tę kwestię.
- ⁸ Wcześniej centrum konfliktu był Berlin.
- ⁹ Ogólnopolskie Wystawy Plastyki były organizowane od 1950 roku. Miały one być prezentacją dokonań sztuki socrealistycznej, pokazywać dotychczasowe i wytyczać nowe kierunki rozwoju zgodnie z polityczną linią partii.
- ¹⁰ Pośrednio w tę retorykę wpisywały się także obrazy pokazujące losy sierot koreańskich przebywających w Polsce w Domu Dziecka w Świdrze pod Otwockiem, np. Helena Cygańska-Halicka, *Gościmy dzieci koreańskie* (1954), Stanisław Wójcik *Dzieci Koreańskie w Przedszkolu* (1952) prezentowane na OWP. Por. *III Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, kat. wyst. CBWA Zachęta, Warszawa 1952.
- ¹¹ Por. W. Włodarczyk, *Socrealizm*, Kraków 1991, s. 114.
- ¹² Ibidem, s. 113.
- ¹³ Ibidem, s. 113.
- ¹⁴ Fotografie były wydawane przez Centralną Agencję Fotograficzną (CAF), instytucję utworzoną w 1951 roku, która zmonopolizowała serwis informacji fotograficznej w Polsce. W 1961 materiały z CAF stanowiły 50% materiałów fotograficznych umieszczanych w prasie. Jako organ państwowy CAF pełniła *de facto* funkcję cenzury. <http://www.reporterzy.info/article.php?section=warsztat&title=agencje_prasowe_w_polsce_charakterystyka>, data dostępu: 20.12.2007.
- ¹⁵ Por. J. Szydłowska, *Warmia i Mazury w reportażu polskim 1945-1980. O tożsamości bohaterów, miejsc i zdarzeń*, Olsztyn 2001, s. 113.
- ¹⁶ Jednak w prywatnym obiegu kwestie te były obecne. Warto zwrócić uwagę na fakt wykorzystywania przez mieszkańców Ziemi Odzyskanych ponemieckich pocztówek, na których znajdowały się niemieckie opisy.
- ¹⁷ Trzyletni Plan Odbudowy Gospodarki 1947-49.

- ¹⁸ Por. *Na Sali obrad korespondentów chłopskich. Ołówkiem cenniejszym niż karabin* „Życie Warszawy” 1 lipca 1952, R. IX, nr 156 (2710), s. 4.
- ¹⁹ Wiele z nich można zobaczyć w „Życiu Warszawy”. Były wśród nich liczne portrety i reportaże o charakterze propagandowym.
- ²⁰ Por. Rys. W. Fangora do artykułu K. Brandysa, *Piękne dzielnice* „Życie Warszawy” 7 lipca 1952, R. IX, nr 161, s. 3.
- ²¹ W. Włodarczyk, op. cit., s. 94.
- ²² Internacjonalizm jako doktryna, miał w założeniu wzmacniać warstwę proletariatu występującą w każdym państwie. Pomagać miał w integracji ruchów robotniczych. Państwa komunistyczne zakładały, że narody mają umierać stopniowo i zostać wymieszane, wtedy zaniknąć miały wojny i antagonizmy, a klasa proletariatu miała panować. <<http://pl.wikipedia.org/wiki/Internacjonalizm>>, data dostępu: 01.12.2007.
- ²³ Kwestia konfliktów na Dalekim Wschodzie poruszana była nieustannie w środkach masowego przekazu i w sztuce, a służyła partii komunistycznej doskonale do atakowania i pokazywania swojej wyższości moralnej wobec imperialistycznego Zachodu.
- ²⁴ Według Normana Davisa jest to naród posiadający silne związki z ziemią. Patrz: *Polskie mity-Europejskie stereotypy. Z Normanem Davisem rozmawiają Radosław Januszewski i Jan Strękowski*, <http://www.davies.pl/w_polskiemity.php>, data dostępu 01.12.2007.
- ²⁵ J. Starzyński, *Nad rysunkami z Chin Ludowych i walczącego Wietnamu z powodu wystawy Aleksandra Kobzdeja*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 2, s. 25.
- ²⁶ Por. Wprowadzenie do wystawy I OWP Juliusza Starzyńskiego, [w:] *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, kat. wyst. Muzeum Narodowe, Warszawa 1950, s. 7-13.
- ²⁷ J. Starzyński, *Nad rysunkami z Chin...*, op. cit., s. 25.
- ²⁸ Tak można interpretować porównanie przez Starzyńskiego roli, jaką gra w pracach Kobzdeja światło, z obrazami Rembrandta. Por. J. Starzyński, *Nad rysunkami z Chin...*, op. cit., s. 25.
- ²⁹ Chodzi zapewne o wystawę *Chiny i Wietnam w rysunkach Aleksandra Kobzdeja*, CBWA Zachęta, Warszawa, marzec 1954.
- ³⁰ Por. J. Starzyński, *Nad rysunkami z Chin...*, s. 21.
- ³¹ Ibidem, s. 27.
- ³² Artykuł Starzyńskiego został opublikowany w marcu 1954. Władysław Gomułka wyszedł z więzienia w grudniu tego roku. Do partii został przyjęty ponownie w 1956. W październiku został I Sekretarzem KC PZPR.
- ³³ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę także na to, że w większości opracowań dotyczących tego Biennale udział kobiet jest przemilczany. Por. relacje z wystawy, np. J. Starzyński, *Internacjonalizm czy kosmopolityzm. Kilka uwag z powodu XXVII Biennale w Wenecji*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 5-6, s. 14-18. W najnowszej książce na ten temat, wspomniane artystki zostały tylko wymienione z nazwiska i to nie w tekście głównym, ale w aneksie. Patrz: J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji*, Warszawa 1999.
- ³⁴ [J. Starzyński], *Od Redakcji*, „Nike” 1937, R. I, s. 7.
- ³⁵ Por. P. Kucharska, *Kłopotliwy Gość. Polska ekspozycja na międzynarodowej wystawie sztuki krajów socjalistycznych w Moskwie (1958/59)* - tekst przygotowany w związku z wystawą *Warszawa-Moskwa/Moskwa-Warszawa 1900-2000*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki Warszawa, grudzień 2004. <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_katalog2_kłopotliwy_gosc>, data dostępu: 01.12.2007.
- ³⁶ Patrz: A. Baranowa, *Aleksander Kobzdej – malarstwo jako cena życia* [w:] *Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią*, red. J. Grabski, kat. wyst. Galerie Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków - Warszawa 2002, s. 15.
- ³⁷ J. Smulski, *Od Szczecina do... Października, Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002, s. 39.
- ³⁸ O książce W. Zalewskiego *Traktory zdobędą wiosnę* zob. R. Matuszewski, *Proza polska 1950*, „Życie Literackie” 1950, nr 2, s. 3. Cyt. za: J. Smulski, op. cit., s. 39.
- ³⁹ J. Smulski, op. cit., s. 40.
- ⁴⁰ Por. Ibidem.
- ⁴¹ Może tylko niektóre fragmenty zostały pominięte, podobnie jak odniesienia do katolicyzmu Wojciecha Żukrowskiego, które pojawiają się w sposób wyraźny w książce *Zsypanie smietnika pamięci*, Warszawa 2002.
- ⁴² Warto zauważyć, że rysunki te mogą być cennym źródłem do badań relacji pomiędzy Blokiem Wschodnim i krajami Dalekiego Wschodu z perspektywy postkolonialnej.
- ⁴³ W. Włodarczyk, *Sztuka polska 1918-2000*, Warszawa 2000, s. 73.

- ⁴⁴ Por. *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, op. cit., s. 30. Jako pierwsza, po latach, zauważyła to Maryla Sitkowska. Eadem, *Czytanie między obrazami*, „Res Publica” 1987, nr 4, s. 37- 39.
- ⁴⁵ Początek przygotowali do wystawy *Oblicza socrealizmu*, której kuratorką była właśnie Sitkowska.
- ⁴⁶ M. Sitkowska, op. cit., s. 38.
- ⁴⁷ M. Sitkowska, op. cit., s. 38.
- ⁴⁸ Wystarczy wspomnieć takie prace Kobzdeja jak *Kamieniarze* (1952) czy *Przed pochodem - Berlin* (1951).
- ⁴⁹ Por. Z. Tomczyk-Wartak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001.
- ⁵⁰ Pomimo informacji w katalogu, został on zupełnie przez krytyków zignorowany.
- ⁵¹ Por. W. Włodarczyk, *Socrealizm*, Kraków 1991, s. 107.
- ⁵² Ibidem, s. 108.
- ⁵³ Warto zwrócić uwagę na potknięcie (?) cenzury, tj. opublikowanie w „Przeglądzie Artystycznym” bardzo niepoprawnego ideologicznie rysunku z cyklu wietnamskiego, przedstawiającego *Jeńców*, w przypadku którego możemy mówić o pewnej empatii autora w stosunku do imperialistów. Patrz: „Przegląd artystyczny” 1954, nr 1, s. 51.
- ⁵⁴ Takie zabiegi trwają do dziś. Na wystawie rysunków z Kobzdeja Wietnamu w warszawskim Kinie Muranów (2007) zaprezentowano tylko portrety, co zupełnie zmienia sposób odczytania tej pracy. Za zwrócenie uwagi na to wydarzenie dziękuję Stanisławowi Welbelowi.
- ⁵⁵ J. Motyka, *Twórczość Waleriana Borowczyka a „teoria odbicia rzeczywistości w sztuce”*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, listopad 1987, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1987, s. 66-70.
- ⁵⁶ Według Włodarczyka „nowoczesność” miała trwać od połowy lat 50. do początku 80. Por. W. Włodarczyk, *Nowoczesność i jej granice* [w:] *Sztuka polska po 1945 roku*, op. cit., s. 23.
- ⁵⁷ T. Gryglewicz, *Komunizm w sztuce polskiej*, <<http://www.omp.org.pl/index.php?module=subjects&func=viewpage&pageid=346>>, data dostępu: 01.12.2007.
- ⁵⁸ *Program malarstwa w Akademiach Sztuk Plastycznych oraz rysunku i malarstwa na Wydziale Architektury Wnętrz w Akademiach Sztuk Plastycznych i Wyższych Szkołach Plastycznych*. MKiS, Warszawa 1951 (maszynopis powielony z archiwum ASP w Warszawie), s. 11. cyt. za: W. Włodarczyk, *Socrealizm i sztuka polska w 1950- 1954 roku*, Paris 1986, przypis 10, s. 111.
- ⁵⁹ Ibidem, s. 111.
- ⁶⁰ Mam tu na myśli likwidację indywidualnego wyrazu dzieła, a nie Barthes’owską śmierć autora.
- ⁶¹ Warto zauważyć, że powstał też – z udziałem artysty – film o wyprawie Kobzdeja do Wietnamu. Film kręcono na warszawskich Bielanach. Patrz fotografia: *Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią*, op. cit., s. 162.
- ⁶² Patrz: E.W. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.

Summary

Between 1953 and 1954, during the travel to fighting Vietnam, Aleksander Kobzdej made the cycle of the reportage drawings. He accompanied the Viet Minh forces marching to Dien Bien Phu bastion, the fall of which ended in 1954 which was the First Indochina War. In this article, the author compares Kobzdej’s drawings with other reportage works in the visual arts and literature of the late 1940s and early 1950s in Poland. He tries to emphasize how the communist authority used them for its own purposes. He concludes that Kobzdej’s drawings are not only the example of social realistic art in Poland, but also the evidence of the specific kind of colonialism represented by the Eastern Bloc countries after the World War II.