

Inna Innej? O wizerunkach robotnic w polskiej prasie kobiecej ok. 1950 r.¹

Wydaje się, że wizerunek robotnicy w polskiej kulturze utrwaliła nie sztuka, a literatura. Nie malarstwo, a kino. O ikonografii robotnicy wiemy niewiele i, poza patetycznymi alegoriami okresu stalinizmu, raczej trudno je sobie przypomnieć. Ten znaczący brak w polskiej kulturze nie będzie mnie jednak zajmował. Skupię się raczej na pewnym, genetycznie młodym, a silnie utrwalonym stereotypie, każącym widzieć w kobiecie z kielnią obsceniczne monstrum.

Autentyk za plecami

Spotkanie z robotnicą na warszawskiej ulicy, jak przekonuje nas do dziś Tyrmand, mogło być doświadczeniem traumatycznym – niczym nagłe wtargnięcie Realnego. 9 lutego 1954 roku „w sklepiku, gdzie zawsze dostaję masło” – notuje Leopold Tyrmand w swoim *Dzienniku 1954* – „stały za mną dwa pierwowzory filmu pod nazwą *Przygoda na Mariensztacie*. Murarki, czyli panie zatrudnione w przemyśle budowlanym. Na ekranie wyglądały ładnie, choć niezachodnio, rzeško i jędrnie, nieco rzepiasto, pełnarekadupy, ale tak czyściutko i kolorowo, że nic tylko tulić i pieścić” (1989, s. 193-194). W mizoginicznej charakterystyce filmowych reprezentacji „murarek” odzywa się znana z płótna Fangora pt. *Postaci* (1950, Muzeum Sztuki, Łódź) para przeciwieństw – zachodniość (cywilizacja, ciało pod kontrolą) przeciwstawiona została swojskiej rzeškości i jędrności. Cieleśność i jej nadmiar („pełnarekadupy”), zdrowie konotują seksualność okiełznaną przez filmową konwencję (wyglądały czyściutko i ładnie), przygotowaną do męskiej konsumpcji, tulenia i pieśczenia. Już w tym jednym zdaniu odzywa się literacki topos „kobiety z ludu”, zdrowej, zmysłowej, archetypicznie związanej z naturą². W filmie ten związek z naturą, ale też niewinność, *tabula rasa* świadomości, otwartej na emancypację i społeczny awans, ideologicznie słuszną sygnaturę, Hanke Ruczajównę –

¹ Ten artykuł jest zmodyfikowaną wersją rozdziału „Kilof i woalka. Robotnica jako Inny pism kobiecych około roku 1950” (Toniak, 2008).

² Więcej na temat literackich wcieleń chłopki zob. Smoleń (2005).

o znaczącym, „arkadyjskim” nazwisku³, gra Lidia Korsakówna: energiczna i młoda aktorka o niskim, dość matowym głosie, z pewnością nie w typie hollywoodzkiej piękności.

Początek narracji Tyrmanda rekonstruuje męską fantazję na temat „kobiet z ludu”, przez swoją „ludowość” implikującą nie tylko obietnicę erotycznego spełnienia, rozkoszy, ale i wpisana w wizerunek kobiety „niższego stanu” (już pierwsze zdanie Tyrmanda wprowadza epistemologiczny dystans: o murarkach pisze „panie zatrudnione w przemyśle budowlanym”, których filmowe reprezentacje natychmiast uruchamiają ciąg erotycznych skojarzeń) „bierność, podporządkowanie, poddanie” (Smoleń, 2005, s. 132).

Upieram się przy „klasowej” interpretacji fragmentu, gdyż w nim już na początku pojawia się element obcości i nieadekwatności filmowych „pierwowzorów” do miejsca, w którym się znalazły: prywatnego sklepiku na Mokotowskiej. Jest to do dziś jedna z elegantszych ulic Warszawy – uniwersum inteligenta czerpiącego z kupowania w nim („zawsze dostanę masło”) narcystyczną przyjemność, odzyskującego destruuwane poczucie wyjątkowości (podmiotowość). Nieoczekiwanie w tym miejscu, wsobnym i wyłączonym z biegu o lepszą przyszłość, wtargnęli Obcy. W dodatku, zajmując niewygodną dla autora i narratora pozycję, z tyłu, za jego plecami. „Autentyki dziś za mną – kontynuuje swój narcystyczny monolog Tyrmand – jakby różne od swej filmowej wersji. Coś w nich z prehistorii, jakiś nawrót do typu jaskiniowego, troglodytyzm ludzi rodzaju żeńskiego, jeszcze nie kobiety, mimo że usta umalowane i papieros w palcach. Kombinezon, na tymże bezkształtny waciak, ujawniają jakieś ponure obojnactwo, zatracenie cech kobiecych, wyraźny brak męskich, nie odróżnisz, jak nie spojrzysz, gdzie trzeba, cofnięcie na wcześniejszy szczebel rozwoju, tysiąclecia temu zlikwidowany przez cywilizację, naraz odrodzony w komunizmie. Są brzydkie specjalną brzydota kobiet nieładnych, które, uciekając od kobiecości, tylko pogłębiają szpetotę, rażą nią. Coś nie chce mi się wierzyć, ażeby ta, co stała za mną, po przyjsciu do domu, kąpieli i włożeniu ładnej sukienki wracała do kobiecości. Jakiś hermafrodytyzm zostaje. Wszyscy w sklepie, mężczyźni i kobiety, patrzyli na nie z szyderczą niechęcią”. Uprzedmiotawiające słowo „autentyk” jest dla narratora gestem obronnym. Pozwala na dystans. Protekcyjnalne porównanie. Dla skorego do flirtów Tyrmanda, takie sąsiedztwo z niezapośredniczonymi przez cywilizację i kulturę ciałami kobiet (tylko ich powierzchowności się przygląda) musiało być nie do zniesienia i wyzwalało agresję. Tyrmand zdaje sobie sprawę z odpychającego wizerunku murarek, jaki stworzył, dlatego przywołuje na pomoc wszystkich kolejkowiczów sklepu, którzy jednoczą się w „szyderczej niechęci” i pogardzie. Także kobiety.

³ Symboliczne znaczenie tego nazwiska jako czystego wiejskiego ruczaju wskazał Piotr Zwierzchowski (2000b, s. 99).

Realne, które zniecka opanowuje przytulny sklepik na Mokotowskiej, zagraża spójności i stabilności świata w nim „przechowanego” (przedwojenne- go, w którym istniał szczelny podział klasowy; tych, którzy nie są bezpośrednio, fizycznie zaangażowani w „budowę socjalizmu”), przypomina o społecznej dekompozycji, o komunistycznej traumie. Ciągłe jest rok 1954. Stalin już umarł, a mimo to po ulicach Warszawy ośmielają się chodzić ideologicznie skonstruowane monstra. Komunizm jawi się jako epoka odradzająca to, co przedrewolucyjne, niepoddane cywilizacyjnej obróbce – ciało kobiety. Zaburza „horyzont poznawczy” narratora powieści. Ogranicza dostęp do kobiet⁴. I nawet jeśli na jakimś nieświadomym poziomie cytat z dziennika jest krytyką „spreparowanej” rzeczywistości: oryginału i kopii; kontakt z oryginałem ogni- skuje w sobie same negatywne skojarzenia, gdzie nawet hermafrodyta, harmo- nijna koegzystencja dwóch pierwiastków męskiego i żeńskiego, zostaje opa- trzony znakiem minus. Kobieta, którą narzucona ideologia zamienia w murarkę – mamy wrażenie, że Tyrmand po raz pierwszy w życiu spotkał „panie zatrud- nione na budowie”, eksces społeczny, dla którego nie znajduje nawet języka – sama jest ekscesem. Jej transformacja jest nieodwracalna.



Ilustracja 5. „Przyjaciółka”, 1952, nr 43, okładka tylna.

⁴ Za tę sugestię dziękuję Sławomirowi Mazurkowi.

Przekonuje nas o tym powstały trzydzieści lat później obraz Edwarda Dwurnika pt. *Szczęśliwa murarka* (1988, własność artysty). Groteskowa, ob-sceniczna postać, odpychający egzemplarz „niższego szczebla rozwoju”, który z cegłami pod pachą i z kielnią wycelowaną w niebo, w nieokreślonej, ceglastej w kolorze przestrzeni, szczerzy do widza wielkie zęby. W tle, świat męski, nieco łagodniejszy w kolorystyce (oswojony, opanowany), uporządkowany w pnących się rusztowaniach. Kultura przeciwstawiona naturze. Budowa i jej przeciwieństwo, abjektalna, symbolizowana przez odrażające cielsko kobiety, budowy „kuchnia”.

„Ta synonimiczna i wymienna z postacią kobiety przestrzeń w nowo-żytniej kulturze Zachodu – przytaczam za Martą Leśniakowską (2004, s. 189-190) – jak przestrzeń architektoniczna była wydzielonym obszarem rządzonej własną wewnętrzną hierarchią »cywilizacji« kucharek, podkuchennych, pomywaczek i służących. W tradycyjnej »geografii« domu [...] tę »inną cywilizację« lokowano w osobnych budynkach-kuchniach bądź na tyłach do-mu, wyznaczając linię demarkacyjną między reprezentacją i jej zapleczem gospodarczym. [...] W opartym na tomistycznej hierarchii wartości systemie gwarantującym utrzymanie porządku świata, kuchnia była strefą »inną«, ukrytą i jako taka jest kulturową figurą tego, co »niejednoznaczne, dwuznaczne, nie-etyczne, podstępne i tandetne«”. Ślady abjektu, tego, co zostało z „centrum” fallogocentrycznej przestrzeni domu wyparte, wyrzucone i usunięte poza sferę widzialności (jako „obsceniczne”, czyli poza sceną⁵), utrwalił język. Marta Leśniakowska przypomina o „kuchennych komerażach”, „załatwianiu czegoś kuchennymi drzwiami”. Píše, że „kuchnia z jej *entourage*’em brudnych naczyń, odpadków i kuchennych wyziewów, była prefiguracją zła i moralnego chaosu” (2004, s. 190). Ślady tej „niższości”, „podrzędności”, ale też seksualnej dwuznaczności odnajdziemy, jak wskazuje Leśniakowska, w zwrocie „powieść dla kucharek”, tych zaś w literaturze socrealizmu, podobnie jak kobiet ograni-czających całą swoją aktywność do przestrzeni domu, nie spotykamy.

Szczęśliwa murarka Dwurnika (nie wiemy, co tak naprawdę ją uszczę-śliwia) – jak Kobzdejowskie *Ceglarki* – wkradła się do Historii kuchennymi drzwiami. Jej stopy grzęzną w glinie, jej krokom towarzyszy cierpkie mlaskanie zagłuszające miarowy i metaliczny dźwięk budowy. Pędzel malarza przywraca je Matce Naturze i bezkształtnej materii. Sfera „kuchenna” wielkiej budowy, bezforemne miejsce „odpadków” (Leśniakowska, 2004, s. 190), lokuje je sym-bolicznie po stronie abjektu. Trawestując *Odę majową* Mieczysława Jastruna, możemy powiedzieć, że u Dwurnika, jak i u Kobzdeja „doskonałości planu przeciwstawiana jest skażona naturą terażniejszość, a budowniczo wie jutra nie

⁵ Kuchnia, ze swoją obfitością natury i jej odpadków, konotuje również sferę seksu – jak w holenderskich XVII-wiecznych martwych naturach.

muszą już »babrać się w terażniejszości/niedoskonałej mazi«” (za: Tomasiak, 1999, s. 164).

Kim jest robotnica?

Pobieżna analiza okładek adresowanego do kobiet tygodnika z lat czterdziestych i pięćdziesiątych „Moda i Życie (Praktyczne)”, ugruntuje w nas przekonanie o nieadekwatności pojawiających się na nich wizerunków kobiet do tych propagowanych przez oficjalną kulturę. Tylko czasami pojawiają się tak ideologicznie pożądane traktorzystka czy murarka

Warto przypomnieć, za Zofią Sokół, że „władza ludowa nie szczędziła słów uznania polskim kobietom, ale powstające nowe władze i rząd ukonstytuowały się bez udziału kobiet, mimo że stanowiły one ponad 53% ludności kraju” (Sokół, 1998, s.). Wbrew oficjalnym deklaracjom, już w 1947 roku zaczęto ograniczać dostęp kobiet do niektórych zawodów, a w prasie ogólnopolskiej coraz częściej pojawiały się zdania, że „kobiety obniżyły wydajność pracy i powinny zająć się gospodarstwem i dziećmi”, a „równe prawa odebrały kobiecie czar stworzony przez dystans i odrębność, a narzuciły kobietę mężczyźnie jako codzienną towarzyszkę w pracy, nauce, sporcie i polityce” (Ibidem, s. 65). Symptomatyczne dla pozornie emancypacyjnej retoryki nowej władzy jest zdanie Edwarda Osóbki-Morawskiego, którym przywitał w 1949 roku delegację Polskiego Stowarzyszenia Kobiet z Wyższym Wykształceniem, przedwojennej bardzo dynamicznie i skutecznie działającej organizacji kobiecej, która domagała się m.in. dostępu kobiet do wyższych stanowisk w administracji państwowej. Stowarzyszenie, które ujawniło się w 1947 roku – właśnie w 1949 zostało zlikwidowane. Osóbka-Morawski zamknął jakąkolwiek drogę do rozmów i negocjacji, stwierdzając, że „socjalizm rozwiązuje wiele kwestii, w tym kwestię kobiecą” (Ibidem, s. 69 – przyp. 12). Okres 1947-1948 – konsolidacji monopartyjnej władzy i wycofywania się z propagandowych haseł etapu „walki”, w tym dotyczących „równouprawnienia kobiet”, doskonale odzwierciedlają zmiany na rynku prasy kobiecej.



Ilustracja 6. „Przyjaciółka”, 1950, nr 43, okładka tylna.

Kobieta w świecie, czyli w domu

Pierwsze pisma, powstałe w 1945 roku, były najczęściej dodatkami do prasy partyjnej (PPR, P PS, SD) (Ibidem, s. 63 i n.). Jako odrębne tytuły, pisma kobiece zaczęły się ukazywać w 1946 roku i, jak zauważa Zofia Sokół, unikano w nazwach słowa „Pani”, niedwuznacznie przywołującego dyskryminujący i uprzedmiotawiający kobietę porządek burżuazyjny. Tytuły jednoznacznie wpisują się w dyskurs emancypacyjny, np. „Kobieta Wyzwolona”. I choć przestrzeń prywatna, domowa, tradycyjnie wiązana ze światem kobiet także w nich się pojawia, zazwyczaj towarzyszy jej drugi, wyzwalający ją z opresji codziennych obowiązków człon np. „Kobieta w Domu i Świecie”, „Kobieta w Pracy i w Domu”. Dyskurs uniwersalistyczny, z dzisiejszej perspektywy wykluczający, to domena prasy PPR-owskiej. W adresowanych do kobiet dodatkach do organów partii, one same pełniły rolę ornamentu, dekoracji. Jak pisze Sokół, „traktowano je wyłącznie jako element rozrywkowy, urozmaicający gazetę”, bowiem zgodnie z przekonaniem partii: „kwestia kobieca nie istnieje”, są tylko „sprawy ludzkie” (Ibidem, s. 77). Po Kongresie Zjednoczeniowym i reorganizacji systemu prasy w grudniu 1948 roku „kwestia kobieca” z dyskursu publicznego znikła.

Prasa kobieca drugiej połowy lat czterdziestych, okresu konstytuowania się „nowej władzy”, to zatem miejsce nieustannych negocjacji między dyskursem oficjalnym, znoszącym ideologicznie niesłuszną seksualną różnicę i produkującym nowy typ obowiązującej kobiecości (androgyniczna, muskularna i anihilująca „resztki” burżuazyjnej [kobiecej] Inności, jak fryzura czy strój), a praktyką, czyli reprodukcją kanonicznego, bynajmniej nie „nowoczesnego” wizerunku przedwojennej „pani domu”, kobiety, której aktywność ogranicza się do sfery prywatnej. Osobnym wątkiem jest „strategia oporu” samych redakcji – czy była w ogóle i na ile można ją dziś zrekonstruować. Wydaje mi się, że wąska szczelina między postulatami i oczekiwaniami ideologii a możliwością ich kontestowania, otwiera się właśnie na poziomie ilustracji. Szczególnym „ polem walki” w tym okresie są okładki. Im zatem – jako *exemplum* – chciała-bym poświęcić najwięcej uwagi.

Jak zatem wyglądało na okładkach „pierwszego samoistnego pisma kobiecego” (Ibidem, s. 83) życie praktyczne? Jaką wizję „kobiecości” „Moda i Życie Praktyczne”⁶ projektowało na swoje czytelniczki? Możemy zapytać o propagowane przez miesięcznik wzory „rozbudzające proces identyfikacji” ówczesnych kobiet. Ze zdziwieniem odkrywamy, że w późnych latach czterdziestych kobiece „życie praktyczne” toczy się nieodmiennie w kuchni. Zamiast radośnie wymachującej kielnią murarki, znów⁷ pojawia się gospodyni domowa zamknięta w przestrzeni prywatnej, sfotografowana w kuchni, z perspektywy ideologicznych celów – w bardzo zastanawiającym stroju. Funkcjonalizm – do niego, czyli do przedwojennej „kobiety nowoczesnej” (Kałwa, 2001), odwołuje się umiejscowienie modelki w rogu pomieszczenia, w przestrzeni dość wąskiej i ograniczonej, co sugerowałoby „frankfurcki” wariant, ale w dość mieszczańskie aranżacji. Nie ma w nim śladu aluzji do sterylności awangardowej kuchni-laboratorium.

Kuchnia to nowa przestrzeń domu dowartościowana przez modernizm. Właśnie modernizm dokonał znaczącego przesunięcia tej „wypartej” przestrzeni domu, marginalizując tym samym tradycyjne centrum domu, salon, sferę „publiczną” w przestrzeni prywatnej. Jasna, funkcjonalna, dostępna, czytelna w planie mieszkania kuchnia to awangardowa „rewolucja” w architekturze. „Rewolucja mieszkaniowa” dokonała się dzięki kobiecie, niemieckiej architektce Grete Schütte-Lihotzky, której funkcjonalistyczny model pojawił się w 1927 roku w niemieckim, całkowicie już zelektryfikowanym osiedlu Römerstadt we Frankfurcie. Polską redakcją, przez Leśniakowską uznaną nawet za bardziej

⁶ Nakład pierwszego numeru, w styczniu 1946 roku, to 340 tys. egzemplarzy. „W metryczce tego pisma – pisze Zofia Sokół – jako redaktorka naczelna figuruje Jadwiga Barańska, ale jak wynika z dokumentacji archiwalnej, pierwszym faktycznym redaktorem i twórcą pisma był Henryk Butkiewicz” (Sokół, 1998, s. 83). W 1949 tytuł zmieniono na „Moda i Życie”. Pismo wychodziło do 1952 roku. Od 1953 jako „Kobieta i Życie” (Ibidem, s. 395).

⁷ „Moda i Życie Praktyczne”, 1948, nr 22.

radykalną, było rozwiązanie kuchni Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM), projektu Barbary Brukalskiej z 1927 roku (Ibidem, s. 192)⁸. Jej dalekim echem jest wnętrze kuchni z omawianej okładki. Uderza w niej jednak dość tradycyjna, żeby nie powiedzieć „zachowawcza” i mieszczańska redakcja pierwowzoru. Można zatem to zdjęcie z 1948 roku potraktować jako ilustrację procesu rozciągającego się także poza wyobrażone na okładce wnętrze: odchodzenia od awangardowej tradycji⁹.

Falbanka na froncie walki ze spowszednieniem

W kuchni z okładki wszystko faluje i poddaje się miękkiej linii. Modernistyczna „debata kuchenna” zatrzymuje się tutaj na progu: wysuwana szafka, na której kręci przecier sfotografowana w kuchni kobieta, jest tylko architektonicznym sztafażem, pomysłem dla efektownej pozy. Nowoczesna Kobieta z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku tu przeistacza się w efektownego kociaka w lakierkach na wysokim obcasie i układającymi się w loki „pod kontrolą” opaski, blond włosami. Mamy wrażenie, że to fotos z amerykańskiego filmu z lat czterdziestych albo że z okładki uśmiecha się przebrana Cindy Scherman.

To, co kulturowo definiowane przez kobiece, zasłonięte fartuchem, wypolerowane, przykryte szczelnie chustką – jak na kanonicznym dla gatunku „nowoczesnej kobiety w nowoczesnej kuchni” zdjęciu pod tytułem *Kobieta w kuchni* (1938)¹⁰, na okładce powojennego pisma wraca ze zdwojoną siłą. Każdy szczegół krzyczy: miękko, przyjemnie i miło. Faluje i uwodzi. Pożądana ideologicznie androgynia odślania swój przewrotny rewers. Zdjęcie podpowiada czytelniczce, co robić, by przez emancypację nie „stała się mniej atrakcyjna” (Sokół, 1998, s. 65).

Zatem – nie szorstki fartuch i neutralne wnętrze. Miętkość i falowanie – jako kanon dla kobiet i kuchni. Nadmiar wzrokowych pokus i form odsyła do tego, co po wojnie zostało w ciele zrepresjonowane: do ciała wychudzonego, poobozowego; do z pasją karcanej przez pisma kobiece w latach 1946-47 sylwetki „przypominającej deskę do prasowania” czy „obozowego muzułmanina”. „Obecnie kobieta ma mieć dobrze rozwiniętą klatkę piersiową, smukłą talię i krągłe biodra” (Sokół, 1998, s. 95). Powojenna trauma dotyczy też mody: „aż do 1950 roku – pisze dalej Zofia Sokół – nie spotykamy materiałów w paski, płaszczy przypominających krojem szynel wojskowy, czy też wysokich butów

⁸ Zamiast oddzielnego pomieszczenia Brukalska wprowadziła do swojego projektu otwartą na pokój mieszkalny głęboką wnękę z oknem.

⁹ W Instytucie Gospodarstwa Domowego do 1949 roku architektka Bożena Waliszowa pracowała nad projektami funkcjonalnych kuchni (za: Leśniakowska, 2004, s. 202p).

¹⁰ Fot. Czesław Olszewski; negatyw w Instytucie Sztuki PAN – reprodukowane przez Martę Leśniakowską (2004, s. 194).

tw. »oficerek«”. Miętkość i linia krzywa opisują zatem kobietę i wnętrze: „Moda obecna nie znosi upodobania stroju kobiecego do męskiego” – pouczała swoje czytelniczki „Kobieta”. Kuchnia to kobieta: kobieta to kuchnia. Jak cytat z żurnala „obfitość fałd, plisek, falbanek, stębnówek, aplikacji i haftów, które rozbijają monotonną płaszczyznę kostiumu czy sukienki [tu – modernistycznej kuchni], a jednocześnie pomagają osiągnąć modną sylwetkę” (Ibidem, s. 95-96). Wzorzec identyfikacji dla czytelniczek pisma podsuwa im archetypiczny model kobiety jako „elementu wyposażenia” domu, wzmocniony symbiotyczną na poziomie obrazu jednością kobiety i kuchni. Unieruchomiona w klaustrofobicznej przestrzeni, dosłownie i metaforycznie, zagoniona do rogu, w przeciwieństwie do kanonicznych wyobrażeń „kobiet we wnętrzu”, które jednak mogły wyjrzeć przez okno, miały jakąś alternatywę, bohaterka kuchennej inscenizacji – bo nie mamy wątpliwości, że do zdjęcia pozowała modelka – została jej pozbawiona. Świat zewnętrzny, sfera publiczna jest na okładce pisma nieobecna, ale i zbędna. Młoda, atrakcyjna kobieta w eleganckich butach na obcasach odwrócona jest do niego tyłem – jej uśmiech i wzrok skierowany jest ku górze, do kogoś spoza kadru. Konwencja i miejsce, w którym została pokazana, podpowiadają, że tym kimś jest mężczyzna.

Zdjęcie „luksusowej pani domu”, ożywiającej się na widok wpisanego w konwencję przedstawienia mężczyzny, metaforycznie projektuje miejsce kobiety w nowej, zideologizowanej przestrzeni. W polskiej literaturze okresu socrealizmu „wbrew pozorom rzadko pojawiają się wiersze o rewolucjonistkach” (za: Brzóstowicz-Klajn, Smulski, 2005, s. 100-104). Podobnie w socrealistycznej prozie – „kobieta najczęściej pojawia się w rolach drugorzędnych, i istnieje ze względu na swoją rolę odgrywaną w stosunku do mężczyzny”. Nawet intryga „emancypacyjna” filmu *Przygoda na Mariensztacie* splata się wokół miłości Hanki do Janka. Uczucie, a nie sama „chęć szczerą”, pcha dziewczynę ze wsi do miasta i w konsekwencji na budowę. Jak zauważa Elżbieta Ostrowska, przeznaczeniem bohaterki filmu socrealistycznego jest znaleźć się w ramionach mężczyzny (Ostrowska, 2005, s. 212), tu także zatem „mamy [...] do czynienia z pewnym klasycznym patriarchalnym schematem romansowej odmiany kultury popularnej” (Zwierzchowski, 2000a, s. 139).

Kobieta z żelazkiem, czyli alegoria postępową

Jeśli na okładce „Mody i Życia Praktycznego” w pierwszych latach jego wydania pojawia się motyw pracy, to także ma związek ze sferą prywatną, z domem. W sierpniu 1947 roku „Pracę w skupieniu” ilustrowała kobieta pochylona nad deską do prasowania. Elegancka i zadbana pani domu (manicure, zegarek, bransoletka) ewokuje zdestruowaną przez wojnę przestrzeń domu, bezpieczeństwa i stabilizacji. Stojąca obok szafka, na której umieszczono

oprawione w ramkę zdjęcie kobiety i widoczny za nią fragment toaletki, przywołują nieistniejący „świat sprzed katastrofy”, skromne, ale mieszczańskie wnętrze. Dostrzegamy tu podobny zabieg, powtórzony rok później w „udomowionej” frankfurckiej kuchni: kobietę z żelazkiem opisują fałdy miękko układających się za jej plecami zasłon, drobnych fałdek tkaniny opasującej toaletkę, marszczeń bufiastej sukni. Świat zewnętrzny nie ma dostępu do tego wnętrza, trudno określić, czy to pora dnia czy nocy (podobnie jak na okładce z 1948 roku). Obie postaci kobiece nabierają cech alegorii unieruchamiającej je w tradycyjnych rolach w nowym porządku historii.

Transformacja kociaka z okładki w pożądaný ideologicznie obraz i wzór kobiety odbywała się stopniowo i w prawie niedostrzegalny sposób. „Robotnica” jako Inny pism kobiecych pojawiła się najpierw na marginesach, bez wizerunku, w tekście. Na okładce – dopiero w listopadzie 1948 roku. Miękko fotografowaną, wydekoltowaną zgodnie z libidinalną ekonomią spojrzenia, anonimową modelkę zastąpiła wówczas „Dziewczyna radziecka. Wielikantes, uczestniczka Wszechzwiązkowego Święta Sportowego w Moskwie”. „Obiekt pożądania zostaje ostatecznie przerobiony w figurę retoryczną nowego ideologicznego ładu. Postać robotnicy jest tym samym propozycją nowej kodyfikacji znaczeń ciała kobiecego” (Franus, 1996, s. 237) i nowej dla kobiet identyfikacji. To zdanie Ewy Franus analizującej wspomniany już obraz *Postaci* Wojciecha Fangora, gdzie androgynicznej robotnicy, zjednoczonej w cielesno-ideologicznej parze z herosem nowego porządku – robotnikiem, przeciwstawiono wroga klasowego – kosmopolitkę, odnosi się także do zdjęcia na okładce. Wielikantes w inny sposób niż kobieta udomowiona, ale także poddana zostaje zabiegom uogólnienia i typowości. Regularna twarz, zgarnięte z czoła i upięte włosy (nie ma nic do ukrycia), o mocnej szyi, odsłaniając zdrowe, równe zęby z optymizmem i radością kieruje wzrok ku górze, poza kadr. Ujęta jest od dołu, w heroizujący i monumentalizujący ludzką postać sposób. Widzimy ją ujętą w popiersie – w stroju ludowym, w sznurowanej kamizelce-staniku, szczelnie zasłoniętej, o ciele pod kontrolą. Kod ikonograficzny zbyt odbiegał od pożądanego w roku 1948 wizerunku. W styczniowym numerze pisma (na okładce modelka w stroju karnawałowym) wypunktowano najważniejsze trendy mody. W artykule *Metamorfozy mody* pisano:

Moda w 1948 roku kładzie akcent:

1. Na szyi, która powinna być długa i smukła.
2. Na biuście, który nie powinien być płaski i niewidoczny, ale przeciwnie, podkreślony krojem sukni.
3. Na talii szczuplej, lecz normalnej.
4. Na stopie – jak najmniejszej – obutej w pantofelek na wysokim obcasie ¹¹.

¹¹ „Moda i Życie Praktyczne”, 1948, nr 1, str. 10.

Jednak lektura numerów pisma z roku 1948 zostawia wrażenie istnienia jeszcze innego kodu niż oficjalny i znany sprzed wojny kod kobiecego żurnalu. Parafrazując zdanie Pawła Leszkowicza odnoszące się do praktyki artystycznej Cindy Sherman, można powiedzieć, że propozycja „Mody i Życia Praktycznego” sprzed 1949 roku pozbawiała ówczesne czytelniczki jakiegokolwiek spójnej i stałej identyfikacji. Grupa docelowa pisma z pewnością lokowała się z dala od środowisk robotniczych, co sygnalizował Confiteor redakcji: „Do Czytelniczek: Pismo nasze ma na celu [...] zaznajamianie szerokiego ogółu kobiet oraz magazynów mód, krawcowych, modystek i fryzjerek z prądami najnowszej mody [...] paryskiej, z jej sylwetką, linią i barwą”¹². I jak pisze Zofia Sokół: „Ponieważ nie wszystkie czytelniczki zaakceptowały tytuł nowego pisma, w numerze 6. redakcja zamieściła »Własną interpretację treści ukrytej pod tytułem«, tłumacząc, że nawiązuje do tradycji znanej w świecie »mody warszawskiej«” (1998, s. 83). Domyślamy się, że doświadczenie powojenne czytelniczek lokowało ich oczekiwania raczej po stronie „Praktycznej”. Niemniej pismo, biorąc pod uwagę zawartość jego pierwszych roczników: do roku 1948 (Kongres Zjednoczeniowy Partii), naśladowało przedwojenny żurnal. Dopiero w 1948 roku Czytelnik zaczął wydawać „Przyjaciółkę” – pismo „dla kobiet wiejskich, robotnic i żon robotników, o niepełnym podstawowym wykształceniu i niewielkim stopniu percepcji czytelniczej” (Ibidem, s. 85), dla niemal pięciomilionowej grupy odbiorczyń.

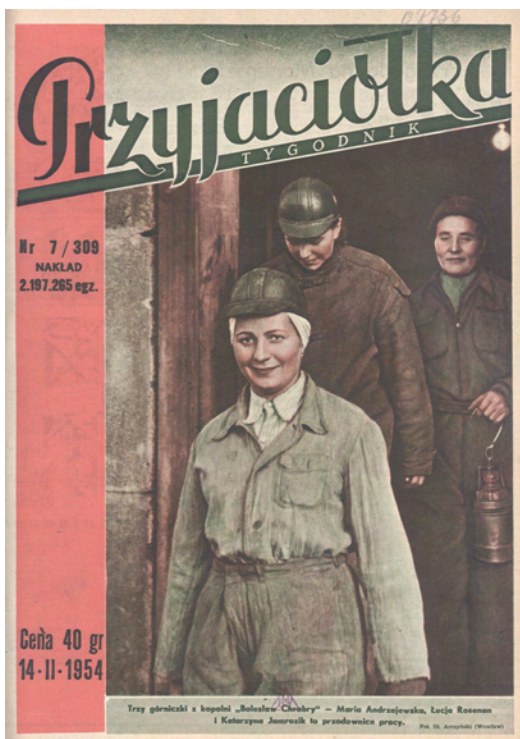
Pożądanie okresu przejściowego

W 1948 roku na łamach „Mody i Życia Praktycznego” istnieją jeszcze dwa porządki: kobiety o aktywności ograniczonej do przestrzeni domowej, obiektu męskiego pożądania i robotnicy, Innego pisma. Ale podobnie jak na obrazie Fangora, przynajmniej w okresie „przejściowym”, do zadekretowania realizmu socjalistycznego w 1949 roku, te dwa porządki: tradycyjny i socrealistyczny wzajemnie się zdekonstruują. Wydaje mi się, że nowy aseksualny i odarty z płci ideał kobiecy – robotnica swoje bezkrwawe zaanektowanie stron pism kobiecych również zaczął od marginesów. Dwa lata później czuje się na nich już doskonale. „Zmanierowane modelki” – jak pisano na przykład w artykule zachwalającym zalety seryjnej produkcji Warszawskich Zakładów Przemysłu Odzieżowego („seryjna produkcja może być ładna i efektowna”¹³) – znikają z okładek i wewnętrznych stron pisma. Nie ma w nim miejsca na rozumianą jako „kanon kobiecości” modę. Artykuł – reklama najnowszej produkcji WZPO jest jeszcze jedną przestrzenią ideologicznej walki. „Dyktatorów mody

¹² „Do czytelniczek”, „Moda i Życie Praktyczne”, 1946, nr 1, s. 2.

¹³ Ten cytat i kolejny: „WZPO wiosna, lato”, „Moda i Życie”, 1950, nr 12, s. 4-5.

– czytamy – nie obchodziło, jak wygląda i jak się ubiera robotnica, przeciętna urzędniczka lub kobieta ze wsi. Moda służyła wyłącznie bogatym”. Zdaniem Katarzyny Czczot, Robotnica jest Inną Innej (2010, s. 94).



Ilustracja 7. „Przyjaciółka”, 1954, nr 7, okładka.

Największym marzeniem Józefy Bąkowej jest, by jej młodszy syn znalazł się w Domu Dziecka RTPD (Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci), gdzie przebywa już starszy („wiedziałabym, że dziecko dobrze się wychowa”). Jako jedyna w gronie ankietowanych kobiet pracuje na budowie „razem z mężczyznami” i wykonuje „tę samą robotę, co oni”. Pismo nawet nie koryguje jej chropowatego języka. Bąkowa po prostu „robi na budowie”. „No i daje pani radę?” – pyta, nie wiadomo, z niedowierzaniem czy z troską, pismo. „Daję” – zgodnie z oczekiwaniem odpowiada kobieta, choć z dalszej części wypowiedzi wynika, że wołałaby lżejszą pracę. Zdjęcie Józefy Bąkowej o wieku trudnym do ustalenia (spełnia warunki typowości), w stroju (kombinezon) trudnym do określenia, o smutnym wyrazie twarzy, rozpoczyna pochód nowych bohaterek kobiecego żurnalu. Bohatek o ciałach coraz bardziej zasłoniętych, o twarzach nie do zapamiętania. Ich fotografie przesuwają się po stronach żurnala jak monotonna produkcyjna taśma. Falbanki i gipiury, zainwestowana w krawieckie dodatki cielesność, znika. Celem tej obrazowej „obróbki” jest w totalitaryzmie „zniesienie napięcia, jakie wprowadza Inny w jednolity obraz

ideologiczny” (Franus, 1996, s. 238). Pozjednoczeniowe okładki tylko pozornie wyprowadzają kobiety z fotograficznego studia. Portretowane zazwyczaj w piersiu zawsze od dołu, ze wzrokiem skierowanym ku górze, z reglamentowanym ufnym uśmiechem, oświetlone dającym duże kontrasty światłem (rozpalone słońce) chłopki, robotnice (z kluczem francuskim zarzuconym na ramię) i studentki trwają w jakimś beczasowym nigdzie, gubią wąską talię i smukłe ramiona (maj 1949), by w końcu (wrzesień 1949) z ciałem szczelnie zakrytym przez kombinezon, o gładko zaczesanych włosach, na tle odbudowanych zabytków Warszawy i nowych osiedli pochylić się z kilofem jako alegoria pracy.



Ilustracja 8. „Przyjaciółka”, 1950, nr 43, okładka.

Deerotyzacja i tayloryzacja kobiecego ciała dopełnia się na zdjęciu radzieckiej lotniczki L. Witkowskiej (L. Witkowskaja): opleciona pasami spadochronu, w hełmie i kombinezonie staje się wizualnym odpowiednikiem wyrastającego za jej plecami śmigła: lotniczka i maszyna to jedno. Ten spóźniony o 20 lat postulat proletkultystów ilustruje lipcowa okładka pisma: „gdy prace rolnika zastąpi maszyna...”. Maszyną, czyli ujarzmiającym symbolem kolektywizacji, jest młoda traktorzystka.

Po lekturze roczników „Mody i Życia Praktycznego” mam wątpliwości, jaką rolę odgrywała na jego stronach tak pożądana ideologicznie nowa kobiecość w przebraniu robotnicy. Jak pisze Katarzyna Czczot, wizerunek robotni-

cy, tej „obcej”, budził raczej niepokój, niż ciekawość i chęć naśladowania. W kontekście oswojonych, znanych z ikonografii przedwojennych żurnali zdjęć kobiet, podważał wiarę w bezkonfliktową, propagandową przyszłość (Czczot, 2010, s. 94).

Bibliografia

- Brzóstowicz-Klajn M., Smulski J., 2005, „Kobiety obraz”, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. W. Tomasik, Z. Łapiński, Kraków.
- Czczot K., 2010, „Female Brickmakers In a Brave New World. On Ewa Toniak's *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*. [Giantesses. Women and Socialist Realism”, „n-paradoxa”, vol. 25.
- Franus E., 1996, „Narieczona Frankensteina. Sprzeczności płci i pewien polski socrealistyczny obraz”, „Magazyn Sztuki”, nr 10.
- Kałwa D., 2001, *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej*, Kraków.
- Leśniakowska M., 2004, „Modernistka w kuchni”, „Konteksty, Polska. Sztuka Ludowa”, t. 58, nr 1-2.
- Ostrowska E., 2005, „Socrealistyczne maskarady patriarchy”, [w:] *Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków.
- Smoleń B., 2005, „Chłopka”, [w:] *Polka. Medium-cień-wyobrażenie*, red. A. Zawadowska, M. Janion, M. Grodzka, K. Czczot, Warszawa.
- Sokół Z., 1998, *Prasa kobieca w Polsce w latach 1945-1995*, Rzeszów.
- Tomasik W., 1999, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław.
- Toniak E., 2008, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków.
- Tyrmand L., 1989, *Dziennik 1954*, Warszawa.
- Zwierzchowski P., 2000a, „Przygoda na Mariensztacie, czyli socrealizm i kultura popularna”, [w:] *Widziane po latach: analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań.
- Zwierzchowski P., 2000b, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa.