

Biuletyn Historii Sztuki  
LXXXIV:2022, nr 2  
ISSN 0006-3967  
e-ISSN 2719-4612

ELŻBIETA KAL

*Słupsk, Akademia Pomorska*

<https://orcid.org/0000-0002-2767-8765>

*Słowacka sorela.  
Globalność a lokalność realizmu  
socjalistycznego*

*Slovak Sorela.  
Globality versus Locality of Socialist Realism*

Tekst poświęcony jest słowackiemu realizmowi socjalistycznemu, potocznie nazywanemu *sorela*. Podjęto w nim problematykę relacji między unifikującym kierunkiem narzuconym przez teoretyków ZSRR a lokalną słowacką jego wersją. Postawiono też pytania o status sztuki słowackiej w zmonopolizowanym przez władzę czechosłowackim życiu artystycznym. W artykule omówiono obecność sztuki słowackiej na wystawach ogólnopolskich (w tym specyficznych *Plastycznych plonach*), efekty państwowych zamówień oraz ważne krajowe/słowackie pokazy. Wskazano głównie na odrębności zauważalne w stylistycznych i tematycznych toposach. Najważniejszym idiomem i elementem tożsamości był temat Słowackiego Powstania Narodowego, spełniając zarazem najważniejsze kryteria socrealizmu. Słowacki socrealizm okazuje się nurtem niejednorodnym, zawiera i nawiązania do wzorów radzieckich (Medvecká, Belan, Čemický), i obrazy niekonwencjonalne, czerpiące bądź z lokalnej tradycji (Benka) bądź modernizmu (Guderna).

**Słowa-klucze:** realizm socjalistyczny, *sorela*, sztuka Słowacji, globalność a lokalność



The paper is dedicated to Slovak Socialist Realism, colloquially called *Sorela*. The actual topic is the relations between the unifying tendency imposed by Soviet Union theoreticians and its local Slovak version. Furthermore, the question is asked about the status of Slovak art in the Czechoslovak artistic life monopolized by the regime authorities. In the paper the presence of Slovak art in state-wide exhibitions is discussed (including the peculiar ‘Artistic Harvest’ cycle), and so are the results of state commissions and important national/Slovak shows. Furthermore, the distinctness visible in stylistic and thematic topoi is pointed to. The most important idiom and identity element is found in the topic of the Slovak National Uprising, at the same time complying with the most important criteria of Socialist Realism. Slovak Socialist Realism proves to have been a non-homogenous tendency, containing both references to Soviet models (Medvecká, Belan, Čemický), and unconventional images, drawing either from the local tradition (Benka), or Modernism (Guderna).

**Keywords:** Socialist Realism, *Sorela*, Slovak art, globality versus locality

Niniejszy szkic dotyczący realizmu socjalistycznego w Słowacji<sup>1</sup> nawiązuje do postawionego przez Piotra Piotrowskiego pytania o globalność socrealizmu<sup>2</sup> i – dodajmy nieco uprzedzając fakty – wskazuje, że także w krajach tzw. demokracji ludowej, należących do bloku sowieckiego, sztuka tego okresu nie była stylistycznym monolitem reprodukującym wyłącznie wzory radzieckie. Warto dodać jeszcze, że do niedawna, tak jak np. w przypadku sztuki Ukrainy, istotną operacją w badaniu twórczości kraju w omawianym okresie należącego do federacji byłoby wyodrębnienie jej z dyskursu tzw. sztuki czechosłowackiej, jak ją ujmują np. książka wspomnianego już Piotra Piotrowskiego o sztuce awangardowej<sup>3</sup>. Jednak opracowania z ostatnich kilkunastu lat znakomicie to zadanie ułatwiają, zwłaszcza monografia Alexandry Kusej imponująco wydana w 2019 r.<sup>4</sup>, będąca pokłosiem ogromnej wystawy *Przerwana pieśń (Prerušená pieseň)*, zorganizowanej kilka lat wcześniej w Słowackiej Galerii Narodowej, której także towarzyszył starannie przygotowany przewodnik<sup>5</sup>. Trzeba też wspomnieć kompleksowe ujęcie kultury tego okresu autorstwa Zory Rusinovej<sup>6</sup> czy wreszcie internetowy portal webumenia.sk, o którym stwierdzenie, że stanowi bezcenne źródło informacji jest daleko niewystarczające<sup>7</sup>. Niektóre aspekty słowackiej sztuki tego czasu uwzględniła także wystawa *Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959*, zorganizowana w warszawskiej Zachęcie przy współpracy m.in. Słowackiej Galerii Narodowej<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Ze względu na ograniczone ramy tekstu odstąpiłam od pierwotnego zamiaru prezentacji architektury, skutkowałoby to bowiem nadmiernym skrótem i uproszczeniami.

<sup>2</sup> Piotr PIOTROWSKI, „Czy realizm socjalistyczny był globalny?”, w: Id., *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej* (Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”, 2018), s. 87–106.

<sup>3</sup> Piotr PIOTROWSKI, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989* (Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”, 2005).

<sup>4</sup> Alexandra KUSÁ, *Prerušená pieseň. Výtvarné umenie v časoch stalinskej kultúrnej praxe 1948–1956* (Bratislava: Slovenská národná galéria, 2019).

<sup>5</sup> Alexandra KUSÁ, *Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948–1956*, kat. wyst., Slovenská národná galéria, Esterházyho palác, Bratislava (Bratislava: Slovenská národná galéria, 2012). Tytuł wystawy nawiązywał do tytułu filmu o miłości gruzińskiej lekarki i słowackiego żołnierza podczas II wojny światowej (1960, reż. Nikołaj Saniszwili, František Žáček); zob. Alexandra KUSÁ, „Slovo kurátorky k výstave Prerušená pieseň”, *Jazdec* 4, nr 4 (2012), s. 5; artykuł szczegółowo omawia koncepcję wystawy, dobór eksponatów, dokumentację oraz jej recepcję (łącznie z oblanie czerwoną farbą posągu Stalina, wystawionego przed budynkiem galerii).

<sup>6</sup> Zora RUSINOVÁ, *Súdržka moja vlast'. Vizuálna kultúra obdobia stalinizmu na Slovensku* (Trnava: Trnavská univerzita, 2015).

<sup>7</sup> Webumenia to katalog zawierający 161 075 dzieł ze zbiorów 15 słowackich i czeskich galerii, [www.webumenia.sk](http://www.webumenia.sk) [dostęp 28 X 2021].

<sup>8</sup> *Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959*, kat. wyst., Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, kuratorzy: Joanna KORDJAK, Jérôme BAZIN, współpraca Michał KUBIAK, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/cold-revolution>; jednym z wydarzeń towarzyszących wystawie był wykład Alexandry Kusej *Who is afraid of Sorela?/ Kto sa boí Sorely*, <https://tl-ph.facebook.com/zacheta/videos/2867654453489760/> [dostęp 28 X 2021].

Przypomnijmy, że w odróżnieniu od Polski będącej ofiarą hitlerowskiej napaści Słowacja w latach 1939–1945 nominalnie niezależna, *de facto* była satelitarnym państwem w sojuszu z nazistowskimi Niemcami, a po wojnie funkcjonowała w ramach federacji – Republiki Czechosłowackiej. Działała ona początkowo na podstawie programu ustalonego w marcu 1945 r. w trakcie narad w Moskwie, a następnie sformułowanego przez rząd Frontu Narodowego Czechów i Słowaków, powołanego w Koszycach przez Edvarda Beneša, prezydenta rządu emigracyjnego w Londynie. Program koszycki ustanawiał republikę narodu czeskiego i słowackiego na zasadzie równoprawności<sup>9</sup>. Słowackie pole artystyczne – by użyć znanego określenia Pierre’a Bourdieu – cechował względny pluralizm. W różnych środowiskach powstawały grupy artystyczne, np. w Bratysławie (Grupa 29 sierpnia<sup>10</sup>), Koszycach czy Martinie. Z nich 17 lutego 1946 r. w bratysławskiej kawiarni Metropol powołano Blok Słowackich Plastyków, któremu przewodniczyła malarka Ester Šimerova. Blok słowacki, organizujący tzw. ogólnosłowackie wystawy, wszedł w skład powołanego w maju tego roku Centralnego Bloku Plastyków Republiki Czechosłowacji<sup>11</sup>. Z jednej strony ów pluralizm gwarantowała działalność przedwojennych klasyków modernizmu oraz przetwarzających jego doświadczenia młodych twórców, przeważnie po studiach w Pradze, Wiedniu, pobytach we Francji i innych ośrodkach, z drugiej zaś – co podkreśla Alexandra Kusá – grupy artystów wykształconych na miejscu, w Wyższej Szkole Technicznej (Slovenská vysoká škola technická – SVST), bliskich realizmowi, jak Ctibor Belan, Jozef Fabíni, Jozef Majkut, Mária Medvecká, Martin Tvrdoň, Vladimír Vestenický<sup>12</sup>.

W tym czasie trwały jeszcze żywe kontakty z Zachodem. Za wydarzenie o dużym wpływie na rodzimą twórczość uważa się wystawę hiszpańskich artystów z kręgu École de Paris, pokazaną w Pradze w styczniu-lutym 1946 r.<sup>13</sup> Za jeden z ostatnich aktów oficjalnego życia awangardy można uznać wystawę (młodej) sztuki Czechosłowacji *Art Tchecoslovaque 1938–1946*, urządzoną w paryskiej Galerie-La-Boétie w połowie 1946 r. Włączenie ośmiu artystów słowackich do ponad trzydziestoosobowej reprezentacji Alexandra Kusá nazwała „nadspodziewanie licznym udziałem” („nečakane veľkorysý podiel”)<sup>14</sup>. Spośród nich Gudernie, Matejce i Semianowi przyznano dwutygodniowe sty-

<sup>9</sup> O pierwszych powojennych latach Czechosłowacji zob. rozdział: *Nowa demokracja? (1945–1948)* w: Jerzy TOMASZEWSKI, *Słowacja* (Warszawa: Trio, 2011), s. 153–194.

<sup>10</sup> Należeli do niej m.in. Viliam Chmel, Orest Dubay, Ladislav Čemický, Ladislav Guderna, Vincent Hložník, Bedrich Hoffstädter, Cyprían Majerník, Peter Matejka, Rudolf Pribiš, Ján Želibský; zob. *Skupina 29. augusta*, ABART, <https://cs.isabart.org/group/510/members> [dostęp 30 XI 2021].

<sup>11</sup> Tomáš HYLMAR, „Od Bloku ke Svazu, Cesta ke vzniku jednotné organizace Československých výtvarníků v roce 1947”, *Umění* 64, nr 2 (2016), s. 175.

<sup>12</sup> KUSÁ, *Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948–1956*, s. 18. Dodać można, że absolwentem Wyższej Szkoły Technicznej był też bliski ekspresjonizmowi, urodzony w Rumunii Viliam Chmel, ukształtowany artystycznie także przez podróże studyjne po Europie. W miejscowej Szkole Rzemiosł Artystycznych oraz w SVST studiował Guderna, ale zakończył edukację w akademii w Belgradzie.

<sup>13</sup> *Umění republikánského Španělska. Španělští umělci pařížské školy. 361. výstava S.V.U. Mánes od 30. ledna do 23. února 1946*. Więcej informacji o uczestnikach i organizacji zob. Filip VURM, *Československo-španělské vztahy v letech 1945–1975*, praca dyplomowa, Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta, Ústav světových dějin, 2006, s. 32–34. Zob. też: PIOTROWSKI, *Awangarda w cieniu Jałty*, s. 49.

<sup>14</sup> *Art Tchecoslovaque 1938–1946. Peintures, sculptures, dessins. Du 14 Juin au 14 Juillet 1946, a la Galerie La Boétie, 83, rue la Boétie*. Zob. KUSÁ, *Prerušená pieseň*, s. 82. Autorka wymienia następujących twórców: Ladislav Guderna, Vincent Hložník, Josef Kostka, Peter Matejka, Eugen Nevan, Ervin Semian, František Studeny, Ernest Zmetak. ABART podaje nieco inny skład; zob. *Art Tchecoslovaque 1938–1946*, <https://cs.isabart.org/document/10431/artists> [dostęp 30 X 2021].

pendia oraz specjalne komisarzowi Karolowi Vaculikovi. Jednak międzynarodowa wystawa surrealizmu, zorganizowana w końcu roku następnego w praskim Salonie Topičy (Topičův salon)<sup>15</sup> była już – jak pisze Derek Sayer – bladym echem oryginału, czyli paryskiej prezentacji w Galerie Maeght w lipcu 1947 r., na której organizujący ją André Breton i Marcel Duchamp zgromadzili dzieła 86 twórców z 27 krajów<sup>16</sup>. Bodaj ostatnią zbiorową prezentacją przed politycznym przełomem była *Generacja Mánes 1939–1947* otwarta w Pradze w kwietniu 1947 r. z udziałem Guderny i Vincenta Hložníka<sup>17</sup>. Ten ostatni, wraz z Cypriánem Majernikiem, Bedrichem Hoffstädterem, Jánem Želibským i Júliusem Nemčikiem, związany był z praską surrealizującą Grupą 42 (Skupina 42)<sup>18</sup>. Jednak jeszcze w tym samym miesiącu z udziałem prezydenta Beneša otwarto w Pradze wystawę *Obrazy narodowych artystów ZSRR*, prezentującą klasyczne przykłady socrealizmu, takie jak prace Aleksandra Dejneki, Aleksandra Gierasimowa, Siergieja Gierasimowa i Arkadija Płastowa<sup>19</sup>. Był to zwiastun nadchodzących zmian.

Ostatecznie o ustroju państwa i polityce kulturalnej rozstrzygnął tzw. zwycięski luty (Vítězný február) – zamach stanu i przejęcie władzy przez Komunistyczną Partię Czechosłowacji (KSČ) w 1948 r.<sup>20</sup> Po rezygnacji Beneša funkcję premiera objął przywódca KSČ Klement Gottwald, w czerwcu powołany na prezydenta. Rozpoczęta wtedy stalinizacja wiązała się z wprowadzeniem realizmu socjalistycznego jako „metody” obowiązującej. Twardą linię polityki kulturalnej wytyczono na IX zjeździe partii w końcu maja 1949 r. Podobnie jak w Polsce, możliwość włączenia sztuki do dyskursu polityki wiązała się z naiwną nadzieją artystów na wolność wyboru środków wyrazu przy pewnych ustępstwach za cenę państwowego mecenatu. Jeszcze *Manifest socjalistycznego humanizmu* przygotowany przez słowackich twórców, wygłoszony w kwietniu 1948 r. na Zjeździe Kultury Narodowej w Pradze (*nota bene* z udziałem delegatów awangardy, jak Louis Aragon i Tristan Tzara), wyrażał ich oczekiwania na procesualny, uwzględniający dotychczasowe osiągnięcia rozwój sztuki. W oficjalnej pozjazdowej publikacji już się jednak nie znalazł.

Odmienne stanowisko Bratysławy miało być skutkiem różnic personalnych i działań Laco Novomeský'ego, słowackiego pełnomocnika ds. szkolnictwa, nauki i sztuki<sup>21</sup>. Komunista

<sup>15</sup> *Mezinárodní Surrealismus. Baskine, Bellmer, Brauner, Bouvet, Donati, Ernst, Herold, Jean, Kiesler, Kujavski, Lam, Matta, Miro, Riopelle, Serpan, Tanguy, Toyen, Trouille, Younane. 30. (410.) výstava Topičova salonu od 4. listopadu do 3. prosince 1947.*

<sup>16</sup> *Le Surréalisme en 1947. Catalogue of the Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, Paris, 1947. Derek SAYER, „André Breton and the magic capital: an agony in six fits”, *Bohemia. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder* 52, nr 1 (2012), s. 73–74. Można dodać, że wśród wystawców był Jerzy Kujawski, polski artysta zamieszkały w Paryżu. Ogólna wzmianka o obu odsłonach zob. PIOTROWSKI, *Awangarda w cieniu Jalty*, s. 49.

<sup>17</sup> *Generace Mánesa 1939–1947. Duben 1947. Budova SVU Mánes*; zob. *Výstava členstva z let 1939–1947*, <https://cs.isabart.org/document/85103/mentionedexhibitions> [dostęp 30 X 2021].

<sup>18</sup> Na temat Grupy 42 zob. PIOTROWSKI, *Awangarda w cieniu Jalty*, s. 47–49.

<sup>19</sup> *Obrazy národních umělců SSSR*, <https://cs.isabart.org/document/37633> [dostęp 30 X 2021]. Otwarta 12 IV w siedzibie stowarzyszenia Mánes, później prezentowana także w Bratysławie. Oprócz Beneša na wernisażu obecni byli ministrowie Czechosłowacji oraz przedstawiciele kultury i dyplomacji ZSRR; zob. KUSÁ, *Prerušená pieseň*, s. 82. Siergiej Gierasimow był wówczas dyrektorem i profesorem Moskiewskiego Państwowego Instytutu Artystycznego im. Wasilija Surikowa. Aleksandr Gierasimow, twórca kanonicznych portretów Lenina i Stalina, kierował Akademią Sztuk ZSRR; zob. „Výstava Obrazy národních umělců SSSR”, w: *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, red. Jiří ŠEVČÍK, Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ (Praha: Academia, 2001), s. 96–101.

<sup>20</sup> O poprzedzających go akcjach, m.in. prowokacjach komunistów, a także czystkach i represjach po „zwycięstwie” zob. Łukasz KAMIŃSKI, „Zwycięski luty». Komunistyczny zamach stanu w Czechosłowacji”, *Biuletyn IPN*, nr 3 (2008), s. 68–73.

<sup>21</sup> KUSÁ, *Prerušená pieseň*, s. 113–116. O *Manifeście* wspomina też Zora RUSINOVÁ, „The Embodiment of Communist Utopia. Socialist Realism in Slovakia, 1948–1956”, w: *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956*,



1. *Mária Medvecká*, Oravska zapora – tryptyk (Oravská priehrada – triptych), 1950. Repr. wg Katalog wystawy „I. přehlídka československého výtvarného umění 1949–1951”. Katalog kolektivní, Praha 1951, s. 18

o awangardowej przeszłości, przed wojną członek grupy „dawistów” (od tytułu czasopiśma „DAV”), realizował energicznie koncepcję budowania nowej socjalistycznej kultury. W czerwcu 1949 r. powołano Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (Vysoká škola výtvarných umení – VŠVU), niemal równolegle powstały Słowacka Galeria Narodowa (Slovenská národná galéria – SNG) i uczelnia muzyczna, a teatr miejski przekształcono w narodowy<sup>22</sup>. Wkrótce jednak Novomeský wraz z m.in. Gustavem Husakiem został oskarżony o tzw. burżuazyjny nacjonalizm i w 1951 r. aresztowany<sup>23</sup>. Jemu też później przypisywano winę za opóźnienie Słowacji np. w organizowaniu akcji zamówień, o czym będzie jeszcze mowa. Uczelnia w Bratysławie – inaczej niż polskie akademie w Krakowie i Warszawie, czy nawet zdominowane przez kolorystów, zakładane tuż po wojnie Wyższe Szkoły Sztuk Plastycznych – nie miała bazy instytucjonalnej tradycji. Swoje istnienie zawdzięczała nowemu systemowi, co musiało mieć wpływ na jego postrzeganie, choć z drugiej strony większość kadry z tzw. Generacji 1909 wykształcona była w praskiej Akademii<sup>24</sup>. Uczelnia składała się z trzech wydziałów: malarstwa (pracownicy: Ján Mudroch i Ľudovít Fulla), rzeźby (pracownicy: Jozef Kostka, Fraňo Štefunko) oraz grafiki (utworzony w roku następnym; pracownicy: Dezider Milly, Vincent Hložník). W każdym jedna z pracowni kształciła w zakresie użytkowym, ponadto dużą wagę przykładano do nauki rysunku wieczornego prowadzonej przez Ladislava Čemický’ego. Nie obyło się jednak bez kadrowych zmian, wszak wykluczenia były częścią systemu. Popierany przez Novomeský’ego pierwszy rektor Mudroch musiał ustąpić po oskarżeniu polityka, w 1952 r. zwolniono również Fullę. Nowym rektorem został Dezider Milly, którego szybko zastąpił także malarz Ján Želibský, jego zaś rzeźbiarz Josef Kostka, ostatni rektor w omawianym okresie<sup>25</sup>. Umacnianiu realizmu socjalistycznego miał służyć obowiązkowy udział w pań-

red. Beata HOCK, Klara KEMP-WELCH, Jonathan OWEN (London: The Courtauld Institute of Art, 2015), s. 427, przypis 3; EAD., *Súdržka moja vlasť*, s. 353–354. Zob. też: Edward MOŽEJKO, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek* (Kraków: Universitas, 2001), s. 187–188. Brak dokumentu w rozdziale „Sjezd národní kultury” w: *České umění 1938–1989*, s. 128–137.

<sup>22</sup> Pełna biografia, analiza działalności przed- i powojennej wraz z koncepcjami teoretycznymi i dokumentacją zob. Lukáš PERNÝ, *Kultúrna revolúcia Laca Novomeského. Ladislav Novomeský o kultúre, umení a politike* (Bratislava: Spoločnosť Ladislava Novomeského, 2017), s. 78–101.

<sup>23</sup> W 1954 r. po torturach, pokazowym procesie i przyznaniu się do winy skazany na 10 lat więzienia, z którego zwolniono go warunkowo w 1955 r.; PERNÝ, *Kultúrna revolúcia Laca Novomeského*, s. 102; TOMASZEWSKI, *Słowacja*, s. 130, 210–211. Po Novomeským urząd ten objął Ernest Sýkora (do 1958). Drugim ważnym organem realizacji doktryny było Pełnomocnictwo ds. informacji i oświaty (czyli w istocie propagandy), dowodzone przez Ondreja Pavlika.

<sup>24</sup> Artystów tego pokolenia dotyczyła, niekonwencjonalna w sposobie aranżacji, wystawa w Słowackiej Galerii Narodowej *Generácia 909,76* (czerwiec 2020 – luty 2021); zob. *Generácia 909,76. Výstava, pojem, interpretácia*, [https://www.sng.sk/sk/vystavy/2522\\_generacia-90976-vystava-pojem-interpretacia](https://www.sng.sk/sk/vystavy/2522_generacia-90976-vystava-pojem-interpretacia) [dostęp 1 XI 2021].

<sup>25</sup> Na temat VŠVU i jej wkładu w krzewienie socrealizmu zob. Alexandra KUSÁ, „Podiel inštitúcií na formovaní umenia socialistického realizmu v 50. rokoch 20 storočia”, *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave / Jahrbuch der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava / Yearbook of the Slovak National Gallery in Bratislava 2007-2008*, s. 24. Zob. też: *Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave. História*, <https://www.vsvu.sk/sk/o-nas/vsvu/historia/> [dostęp 29 X 2021].



2. Peter Matejka, Górník (Baník), 1950, olej, płótno, 100×55 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie. Repr. wg Alexandra Kusá, Prerušená pieseň. Vytvarne umenie v časoch stalinskej kultúrnej praxe 1948–1956, Bratislava 2019, s. 593

stwowych świętach, zbliżenie studentów do świata pracy (uczelnia współpracowała z fabryką wyrobów gumowych Matador), wykonywanie prac propagandowych etc. Podobne jak w Polsce były zapewne entuzjazm i aktywność młodzieży uczestniczącej w i organizującej wystawy, także terenowe, np. w spółdzielni rolniczej (Jednotné roľnícke družstvo – JRD) czy miejscu praktyk wakacyjnych, a także konkursy, brygady i agitacje itp. Wspólne były też elementy programu: zwiększona liczba godzin rysunku, wymagana znajomość marksizmu i sztuki radzieckiej<sup>26</sup>.

Jak można wnioskować już z powyższego krótkiego wprowadzenia, realizacja doktryny w Słowacji nie mogła przebiegać identycznie jak np. w Polsce, choćby ze względu na szczebel Pełnomocnictw rządu i w rezultacie tzw. asymetryczny ustrój Czechosłowacji<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> O warszawskiej ASP w okresie socrealizmu zob. Wojciech WŁODARCZYK, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004* (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2005), s. 85–134.

<sup>27</sup> Określenia tego użył Lech Kościelniak; zob. Lech KOŚCIELNIK, *Historia Słowacji* (Wrocław: Ossolineum, 2010), s. 396.



3. Ján Želibský, *Górnicy (Banici)*, 1949, olej, płótno, 53, 5×70, 5 cm, *Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie*. Repr. wg Alexandra Kusá, *Prerušená pieseň. Výtvarné umenie v časoch stalinskej kultúrnej praxe 1948–1956, Bratislava 2019, s. 641*

Dla Bratysławy oznaczało to większe zhierarchizowanie i status podrzędny, a także wspólną całemu systemowi centralizację życia artystycznego. Na I Zjeździe Słowackich Malarzy, Rzeźbiarzy, Grafików, Architektów i Teoretyków 13 marca 1949 r., w którym udział wzięli Novomesky i Pavlik, rozwiązano wszystkie organizacje Bloku i porządkowano Centralnemu Związkowi Czechosłowackich Artystów Plastyków (Ústřední svaz československých výtvarných umělců – USČVU), w którym prezesem sekcji słowackiej został Čemický; powstały też oddziały wojewódzkie (krajske), np. w Koszycach i Martinie<sup>28</sup>. Związek przyznawał stypendia i zlecenia, organizował wystawy, z których wybrane prace wysyłano na pokazy ogólnopństwowe. Przyjętą praktyką, zwłaszcza na posiedzeniach aktywu słowackich plastyków-komunistów w początku lat 50., były akty samokrytyki artystów. Ekonomicznym wsparciem Związku była Spółdzielnia „Tvar”, która np. udzielała wyłącznych zezwoleń na sprzedaż dzieł, masowo wydawała reprodukcje oryginałów, urządziła wystawy w fabrykach i spółdzielniach rolniczych<sup>29</sup>.

Odpowiedzią na marcowy zjazd była IV Ogólnosłowacka Wystawa Artystów (z katalogiem ze wstępem Čemický’ego), zorganizowana w tym samym roku już przez Związek

<sup>28</sup> Wiceprezesem został Rudolf Hornak; zob. KUSÁ, „Podiel inštitúcií na formovaní umenia socialistického realizmu”, s. 22. Szerzej o przebiegu zjazdu w hotelu Tatra w Bratysławie zob. RUSINOVÁ, *Súdržka moja vlast’*, s. 356–358.

<sup>29</sup> RUSINOVÁ, *Súdržka moja vlast’*, s. 359–361; KUSÁ, „Podiel inštitúcií na formovaní umenia socialistického realizmu”, s. 24. „Tvar” w 1954 r. przekształcona w Slovenský fond výtvarných umení, a w 1956 „Dielo”; zob. Veronika VACULOVÁ RĚPOVÁ, „Od ideologie k trhu”, *Profil. Časopis současného umenia* 5, nr 1 (2020), s. 146–147.





4. Mária Medvecká, Przekazywanie kontyngentu na Górnej Orawie (Odovzdávanie kontingentu na Hornej Orave), 1951, olej, płótno, 171×270 cm, Orawska Galeria w Dolnym Kubinie.  
Fot. [www.webumenia.sk/dielo/SVK:OGD.O\\_1713](http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:OGD.O_1713)

czechosłowacki, uznana za przełomową dla wprowadzenia socrealizmu<sup>30</sup>. System wystaw był, jak wspomniano, scentralizowany i hierarchiczny. Co dwa lata organizowano wielkie ogólnopństwowe ekspozycje dzieł realizmu socjalistycznego<sup>31</sup>, prezentowane w miejscu symbolicznym i prestiżowym – w Ujeżdżalni zamku na Hradczanach (Jízdárna Pražského Hradu). Na miejsce eksponowania sztuki przeznaczono ją już za Beneša, ale propaganda zasługę tę przypisywała teraz Gottwaldowi<sup>32</sup>. Pierwsza z wystaw *Czechosłowacki lud i jego kraj w życiu, pracy i walce*, otwarta w maju 1949 r.<sup>33</sup>, należała do kategorii historycznych. Miała potwierdzać ciągłość i witalność tradycji realistycznej, składała się z obrazów i rzeźb z lat 1918–1949, wybranych tendencyjnie jako awangarda realizmu socjalistycznego. W ramach „kształtowania nowej przeszłości”<sup>34</sup> pominięto więc najbardziej żywotny i nowatorski aspekt czeskiej (i oczywiście słowackiej) sztuki międzywojennej. Na przykład z dorobku Cypriána Majerníka (zm. 1945), autora dramatycznych, groteskowych scen, wybrano obrazy o tematyce społecznej, zaprezentowano folklorystyczne sceny L’udovíta Fulli czy też przedwojenne obrazy Martina Benki<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Alexandra KUSÁ, „Stratégie veľkých výstav a ich podiel na formovaní umenia sorely”, *Ars. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied* 44, nr 1 (2007), s. 81–82; EAD., *Prerušená pieseň*, 2019, s. 133–134.

<sup>31</sup> Można je porównać z polskimi Ogólnopolskimi Wystawami Plastyki, pamiętając jednak o różnicach: dwunarodowym składzie dla Słowaków mniejszościowym i także większej hierarchii oraz innym znaczeniu miejsc – w Polsce pierwsza OWP odbywała się w Muzeum Narodowym, trzy pozostałe w ówczesnym Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych.

<sup>32</sup> Zob. np. Alena BREUEROVÁ, Jarmila FREJTIHOVÁ, *Můj rok 1949* (Brno: BizzBooks; Praha: Albatros Media S.A, 2019), s. 61.

<sup>33</sup> *Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápasu. Výstava obrazů a soch z let 1918–49. Pořádá kancelář presidenta republiky. Jízdárna Pražského hradu, květen – červen 1949.*

<sup>34</sup> „Formulovanie novej minulosti” określenie Alexandry Kusej (i jeden z działów wystawy z 2012 r.); zob. KUSÁ, *Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948–1956*, s. 17; EAD., *Prerušená pieseň*, s. 216–217.

<sup>35</sup> KUSÁ, „Stratégie veľkých výstav a ich podiel na formovaní umenia sorely”, s. 74. Martin Benka, zasłużony przedstawiciel



5. Jozef Kostka, Spółdzielczyni  
(Družstevníca), 1949-1951.

Repr. wg [www.moderni-dejiny.cz/clanek/  
katalog-vystavy-i-prehľadka-  
ceskoslovenskeho-vytvarneho-umeni-1949-51/](http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/katalog-vystavy-i-prehľadka-ceskoslovenskeho-vytvarneho-umeni-1949-51/)

Między tym a kolejnym przeglądem w Ujeżdźalni odbywały się wystawy będące efektem organizowanych przez USČVU państwowych zamówień (tzw. úlohové akcie). Polegały one na tym, że artyście przydzielano konkretny temat i wyznaczano termin wykonania, po czym – po przyjęciu projektu przez komisję – przyznawano półroczne stypendium, np. pobytowe (w przypadku tematyki współczesnej) lub dla studiowania źródeł historycznych. Na każdym etapie tzw. subkomisje kontrolowały postępy pracy, po zakończeniu prezentowanej ostatecznie przed gremium, które ją przyjmowało lub odrzucało. Inną, mniej zobowiązującą formą zamówień była realizacja tematu dowolnie wybranego z proponowanych przez właściwe Pełnomocnictwo; do preferowanych należały np. przemysł, budownictwo, rolnictwo, malarstwo historyczne, młodzież, armia, kultura fizyczna<sup>36</sup>. Rezultaty zamówień prezentowały wystawy o wymownym tytule *Plastyczny plon*. Odwołując się do etosu rolnictwa nobilitowały twórczość jako wytwarzanie niezbędnych do życia dóbr, albo – inaczej rzecz ujmując – (de)waloryzowały ją zrównaniem z pracą fizyczną. Na pierwszej wystawie tego typu, ulokowanej w postsakralnej przestrzeni praskiego domu U Hybernů (grudzień 1950 – styczeń 1951), zaprezentowano dzieła niemal trzystu artystów (w tym kilkunastu słowackich), jednakże wśród eksponatów

sztuki słowackiej, oskarżony o kolaborację z marionetkowym faszystującym rządem ks. Józefa Tiso, oczyszczony z zarzutów i rehabilitowany w 1952 r. W 1953 r. otrzymał tytuł artysty narodowego; zob. np. film dokumentalny *Martin Benka* (1953, scen. Ján Beer, Ladislav Učnik, 14,24', <https://www.youtube.com/watch?v=EoPjacCO8hw> [dostęp 1 XII 2021]). L'udovit Fulla, przedwojenny awangardzista i autor konstruktywistycznych obrazów, został uznany za formalistę mimo swojej fascynacji sztuką rosyjską, a na skutek pobytu w ZSRR (1937) miał się przekonać do społecznej misji sztuki. W tym roku na wystawie światowej w Paryżu otrzymał jedną z głównych nagród za monumentalny, tylko w warstwie tematycznej „socjalistyczny”, uznany za jego *chef d'oeuvre* obraz *Pieśń i praca* (*Pieseň a práca*, 1933–1935); zob. Katarína BAJCUROVÁ, „Balancing «absolute Painting» and Reality. L'udovit Fulla and the Paradoxes of Slovak Modernism”, w: *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956*, s. 152, 156 (przypis 42). Na temat częściowego wykluczenia i przywracania Fulli w oficjalnym życiu artystycznym zob. KUSÁ, *Prerušená pieseň*, s. 294–301; o Bence i innych w tejże pracy – s. 282–293.

<sup>36</sup> KUSÁ, *Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948–1956*, s. 39–40. Więcej na temat zleceń/zamówień zob. Nina GAŽOVIČOVÁ, „Úlohové akcie a VSŽ (budovanie členskej a tovarovej základne- umelecká prevádzka po roku 1948)”, w: *Po moderne. Metropol východu (1945–1989). Zborník prednášok k výstave*, red. Peter TAJKOV, Dorota KENDEROVÁ (Košice: Východoslovenská galéria, 2019), s. 43–51.



6. Martin Benka, *Przeszłość i współczesność (Minulost a súčasnosť)*, 1952, olej, płótno, 108, 5×178, 5 cm, *Miasto Zvolen. Repr. wg Alexandra Kusá, Prerušená pieseň. Výtvarné umenie v časoch stalinskej kultúrnej praxe 1948–1956, Bratislava 2019, s. 507*

nie było już prac „modernistów”<sup>37</sup>. Jednym z obiektów był wielki tryptyk Medveckej *Orawska zapore*, znany tylko z reprodukcji i relacji prasowych, efekt „studyjnego” pobytu artystki na jednej z wielkich słowackich „budów socjalizmu”<sup>38</sup>. Inspirowany zapewne wcześniejszą rysunkową koncepcją Milly’ego, przedstawiał w partii centralnej widok powstającej zapory, w bocznych postaci budowniczych (il. 1). Idealistyczno-realistyczna forma została więc wypełniona aktualną, miejscową (narodową?) treścią.

Nie zawsze jednak bezpośredni kontakt ze światem pracy owocował pożądanym idealizowanym rezultatem. Wydaje się, że wręcz przeciwnie – potęgował ekspresję, czasem nawet drastyczność wyrazu. Przykładami różnych „lokalnych” ujęć poza konwencją mogą być efekty pobytów Petera Matejki i Jána Želibský’ego w ośrodku górnictwa węgla brunatnego w Handlovej. O pierwszym z malarzy współczesny badacz stwierdza: „Peter Matejka przerwał swoją dotychczasową malarską pracę i wybrał się do kopalni aby «wydobywać» czarne jak węgiel portrety górników i obrazy ich mrocznego środowiska”<sup>39</sup>. Ukazane frontalnie pojedyncze postaci (*Młody górnik*, 1949; *Górník*, 1959) opracowane są syntetycznie szerokimi plamami i dosadnym, brutalnym konturem, a odkryte partie ciała i światło górniczych lampek wywołują efekt prawie luministyczny (il. 2). *Górnicy* Želibský’ego to tłum syntetycznie i monochromatycznie potraktowanych sylwetek mężczyzn, krocących w nieokreślonej przestrzeni. Rytmiczność i brak indywidualizacji rysów twarzy i gestów wyrażają monotonię i znój (il. 3). Podobną kompozycję ma obraz *Z pracy*. Wertykalny rytm i ciemność budują nastrój obrazów Jána Mudrocha; jego *Górnicy*

<sup>37</sup> Pełny spis uczestników: *Výtvarná úroda 1950*, <https://cs.isabart.org/document/53867/artists> [dostęp 1 XI 2021].

<sup>38</sup> *Artyści plastycy na budowach socjalizmu* to tytuł wystawy prezentowanej w pawilonie stowarzyszenia Mánes (Budova Spolku výtvarných umelcov Mánes) na przełomie 1952 i 1953 r.; zob. *Výtvarní umělci na stavbách socializmu*, <https://cs.isabart.org/document/74804/artists> [dostęp 1 XI 2021].

<sup>39</sup> Aurel HRABUŠICKÝ, „Medzi socialistickým realizmom a bruselským snom”, *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave / Jahrbuch der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava / Yearbook of the Slovak National Gallery in Bratislava 2007–2008*, s. 28.

z 1949 r. (SNG i Muzeum Bojnice), jakby ulepieni wraz z ubraniem z tej samej gęstej, ciemnej, lepkiej materii, wynurzają się z cienia za pomocą rozproszonego światła.

Na drugi „plon” w końcu 1951 r. złożyły się m.in. (reprodukowane) prace Belana, Medveckej, Hoffstädtera, Júliusa Bukovinský’ego, ale w wystawie uczestniczyli także „moderniści”: Janko Alexy, Miloš A. Bazovský, Martin Benka, Fulla. Ich obecność wynikała z odmiennej niż poprzednio strategii – podziału na sekcje narodowe, wystawiane osobno i wymiennie prezentowane w obu ośrodkach<sup>40</sup>. Słowacką „mniejszość” należało więc dopełnić dziełami artystów wcześniej niewystawianych. Praska odsłona w Słowacji miała być dla miejscowych artystów instruktażowa, wskazywać im przykład bardziej doświadczonych, m.in. za sprawą wcześniej przeprowadzonej w Czechach akcji zamówień. Z drugiej strony Słowacy zaproponowali przykładową adaptację radzieckich wzorców, jaką była kompozycja Medveckej *Przekazywanie kontyngentu na Górnej Orawie*. Zdaniem Alexandry Kusej obraz ten ukazuje jeden z najgorszych skutków kolektywizacji, tj. obowiązkowe dostawy żywności na rzecz państwa, w wersji nie rzeczywistej, ale żądanej przez partię – z grupą kobiet na pierwszym planie radośnie oddających drób i jaja ważącemu „dary” – jest zatem *par excellence* dziełem soreli (il. 4). Z kolei Zora Rusinova przypomniała, że dzieło to przyniosło autorce nagrodę państwową i uznanie krytyki radzieckiej na wystawie w Moskwie w 1954 r., tej, która – dodajmy – gościła później w Warszawie<sup>41</sup>. Stylistyka i tematyka ówczesnych prac Medveckej kojarzyć się może z twórczością Heleny i Juliusza Krajewskich, jednak obrazy słowackiej artystki swobodną, perfekcyjną kompozycją i opracowaniem szczegółu wierniej realizują i zasadę wtórności wobec ideału sztuki radzieckiej, i paradygmat mistrzostwa<sup>42</sup>.

Najważniejsze z perspektywy marksistowskiej dialektyki walki były ogólnopaństwowe „salony”, porównywalne z polskimi Ogólnopolskimi Wystawami Plastyki, w Czechosłowacji organizowane w trybie biennale, zainicjowane retrospektywą „ludową” w 1949 r. Można więc uznać, że centralistyczny mechanizm działał podobnie, choć na innych szczeblach i różnym znaczeniu. I Wystawę Czechosłowackiej Sztuki Plastycznej 1949–1951 otwarto w Ujeżdźalni w maju 1951 r. W kilkudziesięcioosobowym jury było kilku Słowaków – artyści (Hoffstädter, Nemčík, Milly, Želibský i rzeźbiarze Jozef Kostka, Rudolf Pribis, Fraňo Štefunko) oraz urzędnicy Pełnomocnictwa. Słowacy stanowili znikomą mniejszość także wśród ponad dwustu uczestników wystawy<sup>43</sup>. Prezentowano na niej np. orawski tryptyk Medveckej, w katalogu reprodukowano też jedną z martwych natur Nemčika i rzeźbę Kostki – ryzykowną kompozycyjnie figurę kobiety z dzieckiem<sup>44</sup> (il. 5).

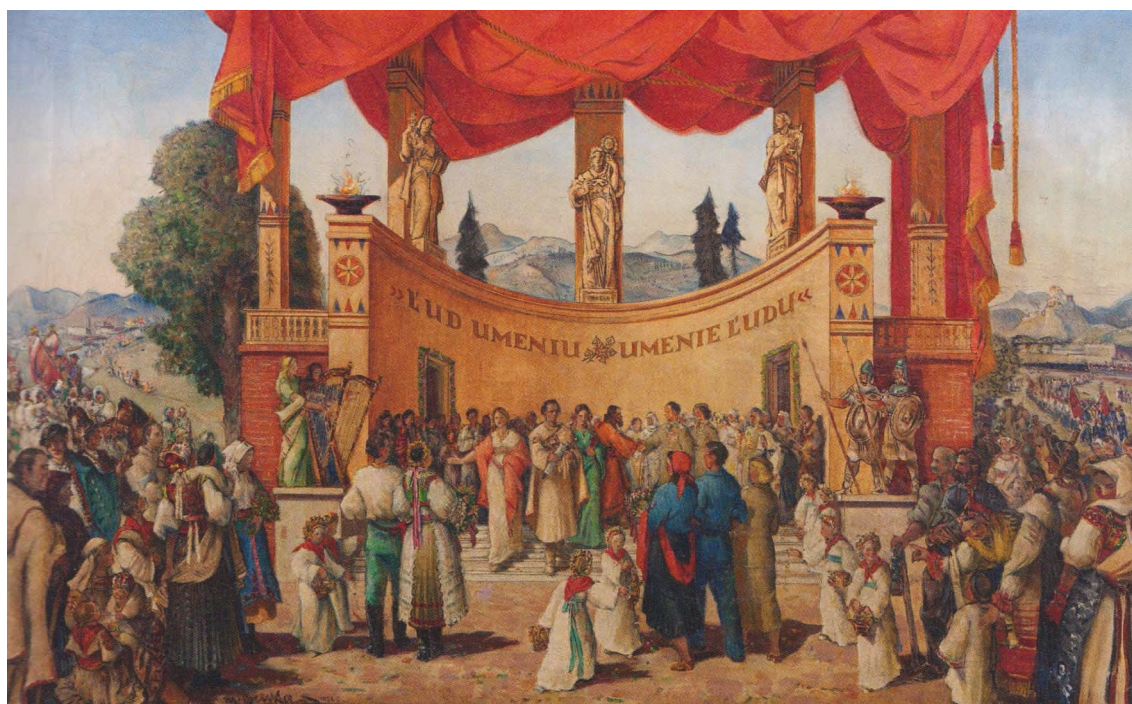
<sup>40</sup> KUSÁ, „Stratégie veľkých výstav a ich podiel na formovaní umenia sorely”, s. 76; zob. też: *Výtvarná úroda 1951*, <https://cs.isabart.org/document/189637/exhibited> oraz *Slovenská časť Výtvarné úrody 1951*, <https://cs.isabart.org/document/39041> [dostęp 1 XI 2021].

<sup>41</sup> KUSÁ, „Stratégie veľkých výstav a ich podiel na formovaní umenia sorely”, s. 78–79; RUSINOVÁ, „The Embodiment of Communist Utopia”, s. 423. W Warszawie obraz był prezentowany pod tytułem *Skup dostav obowiazkowych w Orawie Górnej*.

<sup>42</sup> Tematyka prac Medveckej, prywatnie żony także aktywnego wówczas malarza Ctibora Belana, nie uległa później specjalnym zmianom. Podobnie jak w malarstwie polskiej pary znikły wątki polityczno-deklaratywne, a stylistyka nabrała charakteru bardziej syntetycznego „zmodernizowanego” realizmu.

<sup>43</sup> Zob. *I. Přehledka československého výtvarného umění 1949–1951*, <https://cs.isabart.org/document/178056> [dostęp 1 XI 2021].

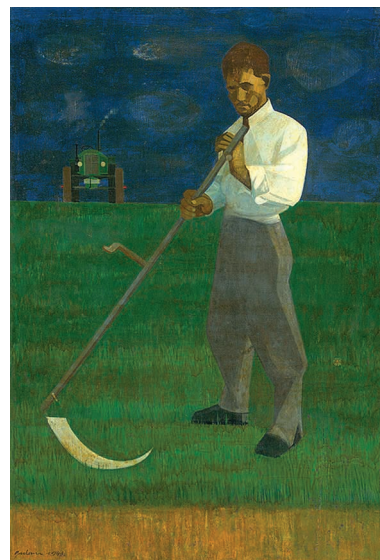
<sup>44</sup> W katalogu nosi ona tytuł *Družstevníca*, co można tłumaczyć jako „spółdzielczyni”, „członkini spółdzielni”; zob. *I. přehledka československého výtvarného umění 1949–1951. Pod záštitou Klementa Gottwalda, presidenta Republiky. Květen – Září 1951*, Praha 1951 (repr., s. nlb 37). Identyczna rzeźba w zbiorach Słowackiej Galerii Narodowej nosi tytuł *Radość* i datę 1954; zob. Jozef Kostka, *Radosť*, 1954, brąz, wys. 55 cm, [https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.P\\_83](https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.P_83)



7a–b. Martin Benka, projekt kurtyny dla Teatru Narodowego w Bratysławie: a. Kurtyna i tworzenie wartości (Opona a tvorenie hodnôt), 1951–1952, akwarela, węgiel, papier, 90×126 cm; b. Lud sztuce – sztuka ludowi – (Lud umieniu – umenie ludu), 1951–1952, olej, płótno, 81×130 cm, Muzeum Martina Benki w Martinie. Repr. wg Alexandra Kusá, Prerušená pieseň. Výtvarné umenie v časoch stalinskej kultúrnej praxe 1948–1956, Bratislava 2019, s. 501

[dostęp 1 XI 2021]. W wydawnictwie przygotowanym z okazji wystawy warszawskiej tytułem *Członek Spółdzielni Produkcyjnej* opatrzone rzeźbę młodej kobiety z brązu, datowaną na rok 1950; zob. *Czechosłowacka sztuka plastyczna XIX i XX wieku* (Praga 1954), il. 67. W katalogu [webumenia.sk](http://webumenia.sk) ta sama rzeźba, ale wykonana z gipsu, nosi tytuł *Družstevníčka* i datowana jest na rok 1952; [https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.P\\_190](https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.P_190) [dostęp 4 XI 2021].

8. Ladislav Guderna, Kosiarz i traktor (Kosec a traktor), 1949, olej, sklejką, 176,7×120, 7 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie. Repr. wg Alexandra Kusá, *Prerušená pieseň. Výtvarné umenie v časoch stalinskej kultúrnej praxe 1948–1956*, Bratislava 2019, s. 548



Badaczka sztuki tego czasu uprzedzeniami politycznymi tłumaczy nieprzychylny stosunek czeskiej krytyki do zapóźnionej jakoby w postępach socrealizmu sztuki słowackiej, za co winą obarczano Novomeský'ego. Czesi mieli już za sobą – dającą widocznie poczucie wyższości – akcję zamówień, którą w Słowacji przeprowadzono później. Mówi się też o ambiwalencji czy nawet schizofrenii wpisanej nie tylko w praktykę krytyczną, lecz także całą politykę kulturalną tworzoną wszak przez i „pod” niezadowoloną z niej władzę<sup>45</sup>. Warto tu dodać, że gra przeciwieństw, walka były niejako wpisane w istotę „metody” osadzonej w schematycznie interpretowanej teorii dialektycznej. Sztuka socrealizmu musiała być jeszcze niedomknięta i niedoskonała; musiała być w procesie nieustannego ruchu i rozwoju.

Otwartą w październiku 1952 r. w Bratysławie VII Wystawę Ogólnosłowacką Zora Rusinova nazywa kamieniem milowym na drodze walki o nową sztukę<sup>46</sup>. Poprzedzona intensywną akcją propagandową w prasie codziennej i dyskusjami z robotnikami, poparta autorytetem jurorów Karola Vaculika i Mariana Varossa, składała się z prac powstałych w wyniku zamówień. Najlepsze z nich miały reprezentować Słowację na ekspozycji ogólnopanaństwowej, a część przeznaczono do przestrzeni publicznej, miały więc spełniać funkcję wychowawczą<sup>47</sup>. Uczestnictwo w wystawie mogło stanowić też rodzaj deklaracji lojalności i odcięcia się od „odchyleń” uosabianych przez wykluczonego Novomeský'ego. Nina Gažovičová podkreśla, że udział wielu artystów zapewniło hojne wsparcie np. malarzy Vincenta Hložníka (*1 Maja w Liptowskim Mikulaszu*), Bazovský'ego (*JRD w Točnicy*) czy Jana Háli (*Powitanie Armii Czerwonej w Ważcu*)<sup>48</sup>. Porównanie dwóch z nagrodzonych obrazów – *Dzieci pokoju* Medveckej oraz *Przeszłość i współczesność* Benki<sup>49</sup> – może stanowić przyczynek do tytułowej problematyki globalności i lokalności. Wypada je uznać

<sup>45</sup> KUSÁ, „Stratégie vel'kých výstav a ich podiel na formovaní umenia sorely”, s. 77.

<sup>46</sup> RUSINOVÁ, *Súдруžka moja vlast'*, s. 372.

<sup>47</sup> KUSÁ, *Prerušená pieseň*, s. 235.

<sup>48</sup> GAŽOVIČOVÁ, „Úlohové akcie a VSŽ”, s. 46.

<sup>49</sup> Rusinová wymienia też nagrodzonych: Ludovita Križana za *Žniwa*, Hoffstädtera za pejzaż *Liptowskie hale*, Nemčika za obraz *Krompachska rewolta (Bunt w Krompachach)*, rzeźbiarza Stefunkę za portret malarza Petera Michala Bohúňa oraz Kostkę za *Członkinię spółdzielni (Družstevnica)*, która według katalogu była prezentowana na I Wystawie Czecho-słowackiej; zob. RUSINOVÁ, *Súдруžka moja vlast'*, s. 372.



9. Ladislav Čemický, *Nadeszly nove časy (Nastali nove časy)*, 1951, olej, płótno, 117, 3×150, 3 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie. Fot. [www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.O\\_2583](http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.O_2583)

za *pars pro toto* różnych sposobów realizacji w ramach tej samej alegoryczno-idealistycznej konwencji.

Bohaterami kompozycji Medveckej są pionierzy i ich wiejscy rówieśnicy wystawiający spektakl kukiełkowy. Diagonalny układ dziecięcych postaci z pierwszoplanowym instruktorem przecina płaszczyzna widocznej od tyłu sceny-okna, przez którą aktor-pionier pokazuje pacynki siedzącym uśmiechniętym wiejskim widzom, a tło stanowi rozległy orawski krajobraz z szerokimi łąkami i łagodnymi wzgórzami. Sens obrazu, zgodnie odczytywany jako wizja utopijnego społeczeństwa i nowego człowieka, pokojowej przemiany starego w nowe i świetlanych horyzontów nowego ustroju<sup>50</sup>, a zwłaszcza sowiecka symbolika i stylistyka, pozwalają uznać go za reprezentatywne dla wschodniego socrealizmu. Do takich można też zaliczyć np. obraz Františka Kudlača *Budowa kombinatu hutniczego* (1952), której przygląda się para młodych ludzi; drugi tytuł – *Szczęśliwa przyszłość* – nie pozostawiał interpretacyjnych wątpliwości. Obietnicą pomyślności związanej z przemysłem była także „alegoria realna” Benki na temat budowy zakładów przemysłu drzewnego w Bučinie. Kompozycja podzielona jest horyzontalnie na strefy. Na bliższym planie przeszłość przenika się z terażniejszością: mieszkańcy w ludowych strojach, stojący i siedzący na rdzawym piasku wśród niskich zarośli, i robotnicy w granatowych kombinezonach –

<sup>50</sup> KUSÁ, „Stratégie veľkých výstav a ich podiel na formovaní umenia sorely”, s. 79, EAD., *Prerušená pieseň*, 2019, s. 328–329; RUSINOVÁ, „The Embodiment of Communist Utopia”, s. 423.

wszyscy zwrócenii są w stronę środkowego planu, gdzie trwa wznoszenie fabryki, widać powstające budynki, dźwigi, pył wzniesany przy pracy. Z tą realnością niezbyt korespondują wydłużone, stylizowane, monumentalne postaci, jakby wyjęte z jego dekoracyjnych paneaux i heroizujących opowieści o ludzkiej Słowacji, wraz z panoramą błękitnych, przesyconych bielą wzgórz w oddali i wielką partią nieba (il. 6). Podobne pęknięcie cechuje projekt kurtyny dla Teatru Narodowego – *Lud sztuce – sztuka ludowi* (1951/1952)<sup>51</sup>, który jest swoistym nawiązaniem do *Szkoły Ateńskiej* Rafaela. Do wielofiguralnej grupy artystów ustawionych frontalnie na szerokich schodach na tle półkolistej *skene* zwraca się ujęty od tyłu tłum widzów – postaci w ludowych strojach i w robotniczych uniformach, między którymi artysta miał umieścić figury swoich rodziców i własną<sup>52</sup>. Wśród publiczności przechadzają się dziewczynki w białych szatach i chustach pionierskich, a tłem całości jest górzysty słowacki pejzaż (il. 7a–b). Cechą wspólną omówionych wyżej prac Medveckej i Benki jest odwołanie się do pojęcia ludu w tradycyjnym i nowym, socjalistycznym znaczeniu<sup>53</sup>.

Do żadnej z tych konwencji nie przystaje twórczość Ladislava Guderny z tego okresu. Artysta z melanzu różnych inspiracji i własnych doświadczeń sformułował indywidualną odmianę socrealizmu. Charakterystyczne (unikam tu określenia „typowe”, bo pojęciu typowości nadano sens specjalny) w jego malarstwie jest stosowanie płaskiej, syntetycznej plamy, kontrastowej kolorystyki, uproszczenie kształtów do podstawowych form, statyka i równowaga kompozycji, oszczędność detalu. Znowu opozycję stylistycznej lokalności, albo lepiej: osobności Guderny i zuniformizowanego soc-języka dobitnie okaże zestawienie. Pierwszy plan obrazu Guderny *Kosiarz i traktor* wypełnia postać mężczyzny z kosą, stojącego na soczysto-zielonej łące sięgającej po lekko uniesiony horyzont, na którym na tle ciemnobłękitnego nieba rysuje się sylweta jadącego na wprost traktora. Dość oczywiste, jak mogłoby się wydawać, odczytanie treści jako dezawuowanie „starego” i propagowanie „nowego” w rolnictwie socjalistycznym komplikuje jednak melancholijny wyraz twarzy, wiek modela i jego miejski strój – biała koszula i szare spodnie. Efekt bezruchu i alienacji, kontrasty barwne, uproszczenie form i modelunku ewokują nadrealną aurę. Jak wiele ówczesnych prac Guderny, to raczej socjalistyczny surrealizm niż realizm (il. 8). Cytowana już wielokrotnie badaczka odczytała w nim refleksję nad nową drogą<sup>54</sup>. W zestawieniu z tym obrazem Ladislava Čemický’ego *Nadeszły nowe czasy* wydaje się stylistycznie konwencjonalny i oczywisty w treści. Z dwóch mężczyzn stojących przy łanie zboża starszy, w ludowym stroju, trzyma kosę, młodszy zaś, w niebieskich farmerkach, wskazuje traktor widoczny na dalszym planie. Podobnie jak u Guderny ujęcie od dołu monumentalizuje postaci, ale obraz dopełniają szczegóły: w oddali sylwetki kobiet wiążących snopki, za nimi rząd zarośli, a wysoko uniesioną linię horyzontu przesłania ciemne pasmo gór. Detaliczne opracowanie postaci i pejzażu oraz perswazyjna treść sytuują tę pracę po stronie ortodoksyjnego socrealizmu w wersji radzieckiej (il. 9).

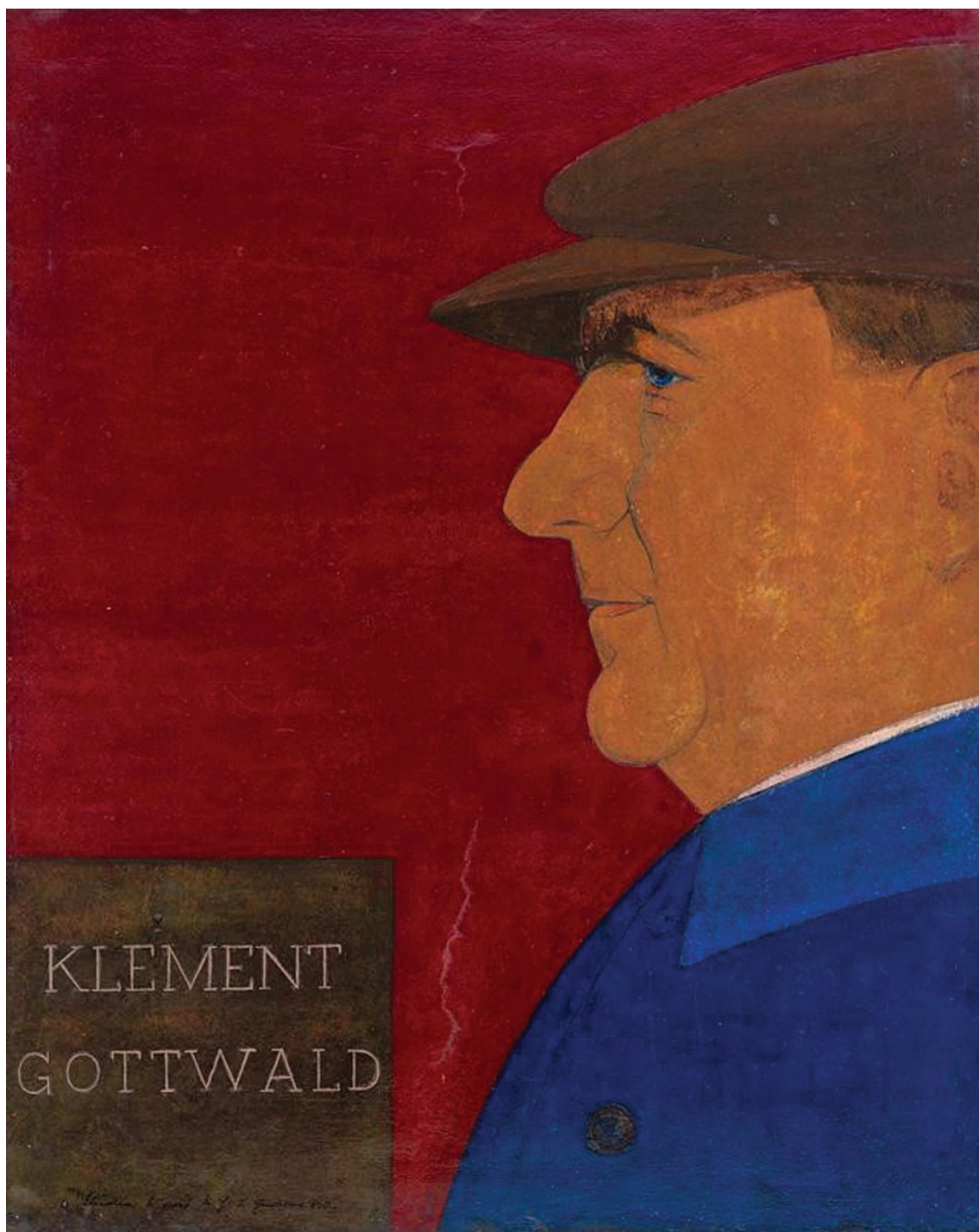
<sup>51</sup> Reprodukacja i opis obrazu: Slovensko, Bratislava, návrh opony pro SND, Databáze českého amatérského divadla, <https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=opona&id=793> [dostęp 2 XI 2021].

<sup>52</sup> KUSÁ, *Prerušená píseň*, s. 286; autorka przypuszcza, że są to postaci w lewym dolnym narożniku obrazu. Na temat projektu zob. też: HRABUŠICKÝ, „Medzi socialistickým realizmom a bruselským snom”, s. 29; autor wyraża żal, że plótka socrealistyczne są ostatnimi wielkimi kompozycjami Benki.

<sup>53</sup> Zob. Elżbieta KAL, „Aby «Lud wszedł do Śródmieścia...». Ludowość i inne paradoksy metody realizmu socjalistycznego w architekturze”, w: *Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. Paweł KNAP (Szczecin: IPN, 2013), s. 25–26.

<sup>54</sup> KUSÁ, *Prerušená píseň*, s. 349.





10. Ladislav Guderna, Klement Gottwald, 1950, olej, karton, 44×35, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie. Fot. [www.webumenia.sk/en/dielo/SVK:SNG.O\\_4827](http://www.webumenia.sk/en/dielo/SVK:SNG.O_4827)

Jak „globalna” symbolika socjalistycznej nowoczesności uosabianej przez maszynę zyskała „lokalną”, idiomatyczną odmianę świadczą i inne prace Guderny, np. *Nowy budynek stacji maszyn w Galnacie* (1949), gdzie ciągi szarych budynków – jak w obrazach de Chirico – wyznaczają głęboką przestrzeń dziedzińca, na którym stoją potężne zielone maszyny i zastygłe w różnych pozach postaci w granatowych kombinezonach. Inną kompozycję, horyzontalną i streficzną, ale równie metafizyczno-surrealny klimat i arealistyczną kolorystykę płasko malowanych form ma *Przekazywanie traktora* (1950), z wielkim ciągnikiem wraz z hieratycznym postaciami tworzącym fryz na przednim planie. Przykładem własnego języka Guderny na niemal obowiązkowy temat portretu wodza może być *Klement Gottwald* (1950), profilowy, płaski wizerunek kojarzący się z portretem Federica da Montefeltro Piera della Francesca, jednym z wczesnorenesansowych źródeł inspiracji (il. 10). Nawiązanie do renesansu – stwierdza Kusá – praktykowane w architekturze, nie miało uzasadnienia we wzorcowym, czerpiącym z klasycyzmu i realizmu XIX w. malarstwie rosyjskim<sup>55</sup>.

II Wystawa Sztuki Czechosłowackiej (1951–1953), otwarta w maju 1953 r. przez nowego prezydenta Antonina Zápotocký’ego, odbywała się w zmienionej sytuacji politycznej po śmierci Stalina (5 marca) i Gottwalda (14 marca) oraz strukturalnej (utworzenie samodzielnego Ministerstwa Kultury)<sup>56</sup>. Ze względu na ograniczone ramy tekstu pomijam tu wewnętrzną, organizacyjną dynamikę realizacji „metody”, tj. masowe zjazdy, narady, toczone przy okazji wystawy dyskusje, próby modyfikacji (te zresztą znane są z polskiej praktyki). W licznym jury zasiadło tylko sześciu Słowaków<sup>57</sup>. W obsadzie liczącej ponad 320 uczestników reprezentacja słowacka ilościowo była bliska poprzedniej, ale np. udział Guderny świadczył o pewnych zmianach w polityce kulturalnej. Trzon tej reprezentacji stanowiły prace nagrodzone na krajowym przeglądzie i musiały się wyróżniać, gdyż – jak pisze Marek Krejčí – zadowolenie krytyki, że z sal wystawowych zniknął zwiędły formalizm mącił m.in. brak radosnego optymizmu, zastępowanie wielofigurowych kompozycji pejzażem czy martwą naturą<sup>58</sup>.

Trzeba też wspomnieć o polskiej odsłonie wystawy *Czechosłowacka sztuka plastyczna XIX i XX wieku*, pokazanej w Warszawie w kwietniu 1954 r., wcześniej prezentowanej w Leningradzie i Moskwie. Starannie przygotowana, zawierająca około sześćset obiektów, była w istocie pomyślana jako „odbicie” – by użyć stosownego terminu – dialektycznej drogi do realizmu socjalistycznego, jaką przebyła sztuka bratniego narodu. Dlatego obok przykładów realizmu znalazły się na niej prace awangardowe, interpretowane jako przykład wrogich, ścierających się z nim tendencji, czyli dziejowej konieczności, ale – jak pisze Petra Skarupsky – ważne, że publiczność mogła je zobaczyć<sup>59</sup>. W katalogu wystawy o sztuce słowackiej *en bloc* traktował jeden rozdział (o czeskiej rzeźbie, malarstwie

<sup>55</sup> KUSÁ, *Prerušená pieseň*, s. 349; wskazuje też wpływ Giotta (w *Siostrzyckach* i scenach powstańczych). Można dodać, że tabliczka w lewym dolnym rogu z wypisanym imieniem i nazwiskiem prezydenta zdaje się nawiązywać do skrzyni z dedykacją w *Śmierci Marata* Davida (1793); w obu obrazach jest też „mówiące” puste tło, zaś Montefeltre przedstawiony jest na tle rozległego pejzażu.

<sup>56</sup> II. *Přehledka československého výtvarného umění 1951–1953*, <https://cs.isabart.org/document/195510> [dostęp 2 XI 2021].

<sup>57</sup> Z 38 osób w składzie jury Słowację reprezentowali krytyk Marian Vaross oraz artyści, zarazem uczestnicy wystawy: Benka, Hoffstädter, Kostka, Milly i Pribiš.

<sup>58</sup> Marek KREJČÍ, *Rok 1953 ve výtvarném umění*, w: *Osm let po válce. Rok 1953 v Československu*, red. Jiří PETRÁŠ, Libor SVOBODA (České Budějovice: Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích, 2014), s. 215.

<sup>59</sup> Zob. Petra SKARUPSKY, *Czechosłowacka sztuka plastyczna XIX i XX wieku*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/czechoslowacka-sztuka-plastyczna> [dostęp 5 XI 2021].



11. Jozef Kostka, Członek Spółdzielni Produkcyjnej / Spółdzielczyni (Družstevníčka), 1952, gips, wys. 125 cm. Repr. wg Czechosłowacka sztuka plastyczna XIX i XX wieku, Praga 1954, il. 67

i grafice rozdziłały osobne), napisany przez Karola Vaculika. Jest on właściwie apologią nowego ustroju, który zapewnić miał jej sztuce wszechstronny rozkwit. Pomijając historyczne nadużycie, jakim było nazwanie okresu faszystowskiej, marionetkowej Republiki Słowackiej (1939–1945) niewolą, warto zwrócić uwagę na zdanie, które szczególnie uwydatnia paradoksy socrealistycznych kategorii narodowej formy: „Szlachetne współzawodnictwo czeskich i słowackich artystów wzbogaca kulturę plastyczną obydwu narodów, wyjaśnia pojęcie realizmu socjalistycznego w naszej sztuce, zbliża kryteria twórczości artystycznej i w poważny sposób stwarza przesłanki dla powstania sztuki wspólnej obydwu narodom, sztuki narodowej w formie i socjalistycznej w swej treści”<sup>60</sup>. Z czasów przedwojennych Vaculik wskazywał twórczość Benki i Mallý’ego jako istotną dla rozwoju sztuki narodowej, a z młodszych Bazovský’ego i Fulli. Majernikowi przyznał powrót na właściwą drogę po „formalistycznym błędzeniu”. Za przykłady reprezentatywne – oprócz Benki, pochwalonego za podejmowanie współczesnej tematyki – dyrektor SNG uznał obrazy Medveckej, Belana, Hoffstädtera, Vestenický’ego czy Želibský’go, a z rzeźby wysoko ocenił prace Kostki za odejście od kameralności w stronę monumentalizmu i współczesności (il. 11). Krótko mówiąc, sztuka słowacka została zaprezentowana w wersji wówczas socrealistycznie poprawnej.

Idiomem słowackim można zapewne uznać tematykę związaną z Powstaniem Narodowym (Slovenské národné povstanie – SNP). Dodajmy, że w sztuce polskiej tego czasu panowało niemal zupełne milczenie na temat trwającego równoległe ze słowackim powstania warszawskiego<sup>61</sup>. SNP było antyfaszystowskim zrywem, który stanowił przepustkę tej nacji do obozu zwycięzców i określił jej powojenną tożsamość. W sztuce tematyka

<sup>60</sup> Karel VACULIK, „Słowackie sztuki piękne w przeszłości i teraźniejszości”, w: *Czechosłowacka sztuka plastyczna XIX i XX wieku*, s. 71.

<sup>61</sup> Zob. Paweł UKIELSKI, „Varšavské povstanie a Slovenské národné povstanie – podobnosti a rozdiely. Náčrt problemu”, tłum. Pavel Vašček, w: *Varšavské Povstanie a Slovenské Národné Povstanie – paralely a rozdiely. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie*, red. Marek SMYRNÝ (Banská Bystrica: Múzeum Slovenského Národného Povstania, 2009), s. 7–18.

powstańcza umożliwiała spełnienie kilku soc-kryteriów: partyjności i politycznej treści w powiązaniu z sojuszem z Armią Czerwoną, etos przyjaźni z ZSRR, wielofigurowej kompozycji, deklaracji patriotyzmu, przedstawienia pozytywnego bohatera, a zwłaszcza paradygmat rewolucyjnego romantyzmu. Popularność tej tematyki tłumaczy się też osobistym doświadczeniem niektórych artystów, obowiązkiem przepracowania traumy, wreszcie skojarzeniem partyzanckiego etosu z lokalną zbójnicką, janosikową legendą<sup>62</sup>, a także brakiem tradycji malarstwa historycznego<sup>63</sup>. W dziesiątą rocznicę powstańczego zrywu otwarto na placu Šafárika w Bratysławie wielką wystawę, złożoną z części retrospektywnej i współczesnej, przeniesioną następnie do Pragi i Brna. Fakt dopuszczenia dzieł starszych, „formalistycznych” po pierwsze potwierdzał znaczenie tej problematyki, z jej krótką tradycją ikonograficzną, a po drugie stanowił wyłom w estetycznym krajobrazie dotychczasowych prezentacji, choć mógł też uzasadniać dialektykę realizmu. Pokazano więc prace z lat 40., np. dotąd pomijanych Majernika, Bednára czy Bazovský’ego. W części współczesnej znalazły się obrazy wybrane w wyniku ogólnokrajowego konkursu. Temat powstania usprawiedliwiał zastosowanie, oczywiście do pewnych granic, niepożądanych w socrealizmie środków ekspresji, ukazanie dramatyzmu, tragizmu czy pesymizmu. Najwyższą ocenę komisji otrzymał Ferdinand Hložník za cykl dramatycznych scen umieszczonych w górzystym pejzażu, o chłodnej szarej kolorystce. Drugą nagrodę przyznano Mudrochowi za wielofigurowy obraz *Zabij go!* (obecnie zaginiony), którego centralny fragment w wersji samodzielnej, tj. jako *Partyzantka na warcie pod Rozsutcem* – heroiczny, frontalny portret dziewczyny z karabinem (1954), stał się jedną z ikon słowackiej sztuki (il. 12). Prezentowano więc zarówno kompozycyjnie nieporadne, deklaratywne obrazy Balogha, konwencjonalne stylistycznie Medveckej, jak i stylizowane „giottowskie” obrazy Guderny (*Partyzanta* i jedną z wersji *Požegnań*).

W wyborze powstańcze obrazy, uzupełnione o nowsze prace (np. Ctibora Belana *Ostatnia zima*, 1955) znalazły się na otwartej w połowie 1955 r. w praskiej Ujeżdźalni III Wystawie Czechosłowackiej<sup>64</sup>. Pewne przesunięcie akcentów w krytyce wystawy, podkreślanie znaczenia formy, miało świadczyć o bliskim końcu *soreli*<sup>65</sup>. Jak widać, socrealizm nad Wełtawą i Dunajem trwał nieco dłużej niż w Polsce. Za jego symboliczny kres uważane jest potępiające kult jednostki przemówienie Nikity Chruszczowa na XX Zjeździe KPZR w lutym 1956 r. Ostatnią z wielkich zbiorowych lat 50. była IV Wystawa Czechosłowacka, wyróżniająca się największą frekwencją, prezentowana w praskiej Ujeżdźalni i pawilonie stowarzyszenia Mánes od grudnia 1959 r. Można ją uznać za symboliczne zamknięcie epoki soc-wystaw i jako taka jest uwzględniona w opracowaniach *soreli*. Jednakże nazwiska jej uczestników i wystawione dzieła dowodziły, że otwierają jednocześnie epokę nową<sup>66</sup>. Reprezentantami Słowacji byli np. Alexy, Fulla, Guderna, Ferdinand i Vincent Hložník, Kudláč, Matejka, Milly, Mudroch, Nemčík, Zmeták, Želibský, a także młodzi (urodzeni w latach 20. i 30.), jak Oľga Bartošíková, Michal

<sup>62</sup> KUSA, *Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948–1956*, s. 72; EAD., *Prerušená pieseň*, s. 207.

<sup>63</sup> Zwróciła na to uwagę Rusinova rozważając słabość tematyki historycznej, której nie mogła zastąpić sielankowa, idealistyczna twórczość Benki; zob. RUSINOVÁ, „The Embodiment of Communist Utopia”, s. 422.

<sup>64</sup> III. *přehlídka československého výtvarného umění*, <https://cs.isabart.org/exhibition/31644> [dostęp 5 XI 2021].

<sup>65</sup> Miroslav LAMAČ, „Figurální thema na III. přehlídce našeho výtvarného umění”, *Výtvarná práce* 3, nr 12 (1955), s. 3–4; za: KUSA, *Prerušená pieseň*, s. 480.

<sup>66</sup> IV. *přehlídka československého výtvarného umění*, <https://cs.isabart.org/document/14307> [dostęp 5 XI 2021]. Wystawę prezentowaną w Ujeżdźalni i pawilonie stowarzyszenia Mánes odwiedziło łącznie ponad 75 000 widzów. Zob. KUSA, „Stratégie veľkých výstav a ich podiel na formovaní umenia sorely”, s. 80; EAD., *Prerušená pieseň*, s. 274–275.



12. *Ján Mudroch*, Partizánka na warcie pod Rozsutcem (Partizánka na strážu pod Rozsutcom), 1955, olej, plótno, 86×66, *Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie*.  
Fot. [www.webumenia.sk/en/dielo/SVK:SNG.O\\_1617](http://www.webumenia.sk/en/dielo/SVK:SNG.O_1617)

Jakabčic, Alojz Klimo, Vladimír Kompánek. Nie było za to dotychczasowych beneficjentów, jak chociażby Belana, Bukovinský'ego, Čemický'ego czy Medveckej.

Podsumowując trzeba stwierdzić, że w Słowacji, tak jak w innych krajach bloku sowieckiego, w unifikującym dyskursie socrealizmu oprócz stylistyki wzorowanej na radzieckim (zresztą także niejednorodnym, jak dowodzi choćby przykład Aleksandra Dejneki) znalazły się spore obszary na różne sposoby praktykowanej lokalności. W zakresie obowiązującej tematyki słowackim idiomem i elementem tożsamości był motyw Słowackiego Powstania Narodowego. Inaczej mówiąc, wbrew nakazom mocodawców postulaty *Manifestu socjalistycznego humanizmu* okazały się, przynajmniej częściowo, słuszne.

## *Slovak Sorela.*

### *Globality versus Locality of Socialist Realism*

The paper is possibly the first overview in Polish concerning the Slovak version of Socialist Realism, colloquially referred to as *Sorela*. Based mainly on the example of painting, it discusses the phenomenon in the context of the question formulated by Piotr Piotrowski related to the globality of Socialist Realism. After all, in its essence it should be a unifying doctrine, with the contradictory idea of national form inscribed into it. Additionally, Slovakia formed part of the Czechoslovak Republic. The paper is, therefore, an attempt at answering the question about the distinctiveness of the Slovak version of Socialist Realism, bearing in mind Slovakia's status of a part of a federation. The analysis was facilitated by or actually made possible thanks to the studies of Slovak Socialist Realism, e.g., by Alexandra Kusá in connection with the exhibition *Interrupted Song (Prerušená pieseň)* at the National Gallery in Bratislava in 2012, Zora Rusinová or webumenia.sk, an excellent online catalogue of contemporary Slovak art. Owing to the main goal of the overview the paper also contains comparisons with the situation and art in Poland.

To begin with, the article characterizes the situation of a relative pluralism before the 'victorious February', namely the 1948 Communist coup d'état, following to the activity of Laco Novomesky, the government's plenipotentiary, aimed at creating national Socialist culture, e.g., founding of the Higher School of Fine Arts, important for the implementation of the Socialist Realism doctrine. Stalinist changes in cultural policy also covered the organisation of exhibitions: state-wide and national, Slovak, ones; apart from them a peculiar form of activity could be found in the *Artistic Harvest* displays, presenting the effects of commissions, or more strictly speaking, artists' activity stimulated with economic benefits.

The commissions were often connected with the artists' stays at work places, where 'Socialist constructions' were implemented, such as railway lines (Youth Route, Friendship Route), power plants, mines, or factories. The results may have been yielded both in the form of correct compositions modelled on the Soviet ones (Mária Medvecka's triptych *Orava Dam* shown as part of the first *Artistic Harvest*, and *Passing the Contingent in Upper Orava* in the second one), or unconventional, expressive, tenebrous, and blunt ones (Peter

Matejka's and Ján Želibský's pieces from the Handlová mining centre).

State-wide 'Salons' held at the Riding hall of the Hradčany Castle under President's auspices (1949, 1951, 1953, 1955), just like the All-Polish Exhibitions of Fine Arts, were to demonstrate the dialectics of the struggle for Socialist Realism and to control its progress. The works accepted to participate in those were pieces selected from all-Slovak exhibitions. The comparison of paintings awarded in the seventh of the 'Salons' (1952): Medvecka's *Children of Peace* and Martin Benka's *The Past and the Present*, allow to see two different means of implementing the same idealistic-realistic and propaganda convention. However, the oeuvre of Ladislav Guderna: a combination of peculiar Synthetism, Surrealism, or the impact of early Renaissance, of which the artist created a separate version of Socialist painting, places itself outside the convention. Recalling just several of his works (including the portrait of Klement Gottwald), and particularly comparing the *Reaper and Tractor* with Ladislav Čemický's *The New Times Have Arrived* demonstrate how much Guderna's art departed from the recommended models. Furthermore, there is mention of the exhibition of Czechoslovak art at the Warsaw Zachęta in 1954, earlier shown in Leningrad and Moscow, which, however, featured only a limited selection of Slovak art. Karol Vaculik in his comments included in the catalogue emphasized that it was only the new political system that had guaranteed art 'thoroughly favourable' conditions for development.

The Slovak thematic idiom can be found in that related to the Slovak National Uprising (1944), introducing an element of distinctiveness and identity. On the one hand it provided the possibility to implement the most important principles of Socialist Realism, while on the other allowing a certain relaxation in form and expression (e.g., admitting the presence of dramatism or pessimism unwelcome in Socialist Realism). An important role in overcoming the generally monolithic character of state-wide art shows was played by the exhibition held on the jubilee of the Uprising's outbreak (1954), showing also Formalist works from before Socialist Realism.

Let us, thus, conclude by saying that in Slovakia, just like in other countries of the Soviet Bloc, in the unifying discourse of Socialist Realism, apart from

the stylistics modelled on Soviet art (the latter actually not homogenous, either, as the example of Aleksandr Deyneka proves), there were substantial zones of practiced locality in a varied manner.

*Translated by Magdalena Iwińska*



Bajcurová, Katarina. "Balancing 'absolute Painting' and Reality. L'udovit Fulla and the Paradoxes of Slovak Modernism." W *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956*, redakcja Beata Hoc, Klara Kemp-Welch, Jonathan Owen, 139–156. London: The Courtauld Institute of Art, 2015.

Breuerová, Alena, i Jarmila Frejtichová. *Můj rok 1949*. Brno: BizzBooks; Praha: Albatros Media S.A., 2019.

Gažovičová, Nina. "Úlohové akcie a VSŽ (budovanie členskej a tovarovej základne – umelecká prevádzka po roku 1948)." W *Po moderne. Metropola východu (1945–1989)*. Zborník prednášok k výstave, redakcja Peter Tajkov, Dorota Kenderová, 43–51. Košice: Východoslovenská galéria, 2019.

Hrabušický, Aurel. "Medzi socialistickým realizmom a bruselským snom." *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave/ Jahrbuch der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava / Yearbook of the Slovak National Gallery in Bratislava (2007-2008)*: 27–36.

Hylmar, Tomáš. "Od Bloku ke Svazu, Cesta ke vzniku jednotné organizace Československých výtvarníků v roce 1947." *Umění* 64, nr 2 (2016): 170–180.

Kal, Elżbieta. "Aby 'Lud wszedł do Śródmieścia...'. Ludowość i inne paradoksy metody realizmu socjalistycznego w architekturze." W *Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, redakcja Paweł Knap, 25–39. Szczecin: Instytut Pamięci Narodowej, 2013.

Kamiński, Łukasz. "'Zwycięski luty'. Komunistyczny zamach stanu w Czechosłowacji." *Biuletyn IPN*, nr 3 (2008): 68–73.

Krejčí, Marek. "Rok 1953 ve výtvarném umění." W *Osm let po válce. Rok 1953 v Československu*, redakcja Jiří Petráš, Libor Svoboda, 214–220. České Budějovice: Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích, 2014.

Kusá, Alexandra. "Stratégie veľ'kých výstav a ich podiel na formovaní umenia sorely." *Ars. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied* 44, nr 1 (2007): 67–86.

Kusá, Alexandra. "Podiel inštitúcií na formovaní umenia socialistického realizmu v 50. rokoch 20 storočia." *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave/ Jahrbuch der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava / Yearbook of the Slovak National Gallery in Bratislava (2007-2008)*: 21–26.

Kusá, Alexandra. *Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948–1956. Sprievodca výstavou, 29. jún – 21. október 2012, Esterházyho palác*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2012.

Kusá, Alexandra. *Prerušená pieseň. Výtvarné umenie v časoch stalinskej kultúrnej praxe 1948–1956*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2019.

Perný, Lukáš. *Kultúrna revolúcia Laca Novomeského, Ladislav Novomeský o kultúre, umení a politike*. Bratislava: Spoločnosť Ladislava Novomeského, 2017.

Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005.

Piotrowski, Piotr. "Czy realizm socjalistyczny był globalny?" W *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, 87–106. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2018.

Rusinova, Zora. *Súdružka moja vlast'. Vizuálna kultúra obdobia stalinizmu na Slovensku*. Trnava: Trnavská univerzita, 2015.

Rusinova, Zora. "The Embodiment of Communist Utopia. Socialist Realism in Slovakia, 1948–1956." W *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956*, redakcja Beata Hoc, Klara Kemp-Welch, Jonathan Owen, 416–427. London: The Courtauld Institute of Art, 2015.

Tomaszewski, Jerzy. *Słowacja*. Warszawa: Trio, 2011.

Ukielski, Paweł. “Varšavské povstanie a Slovenské národné povstanie – podobnosti a rozdiely. Náčrt problému”, tłumaczenie Pavel Vašček / “Powstanie Warszawskie a Słowackie Powstanie Narodowe – podobieństwa i różnice. Zarys problemu.” W *Varšavské Povstanie a Slovenské Národné Povstanie – paralely a rozdiely. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie, Banská Bystrica 14. –15. október 2008*, redakcja Marek Smyrný, 7–18. Banská Bystrica: Múzeum Slovenského Národného Povstania, 2009.

Vaculová Repová, Veronika. “Od ideologie k trhu.” *Profil. Časopis súčasneho umenia* 5, nr 1 (2020): 144–150.

Włodarczyk, Wojciech. *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004. Sto lat Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne: Akademia Sztuk Pięknych, 2005.