

# Piotr Kozak

---

## Od utopii do post-utopii : Stalin i jego najlepsi uczniowie

---

Panoptikum nr 9 (16), 144-152

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Od utopii do post-utopii. Stalin i jego najlepsi uczniowie

### Od utopii awangardowej do socrealistycznej

„Świat, który obiecała stworzyć władza wyniesiona na szczyt przez rewolucję październikową w Rosji, miał być nie tylko sprawiedliwszy, miał nie tylko oferować ludziom większe bezpieczeństwo ekonomiczne” – pisze Boris Groys w swojej książce *Stalin jako totalne dzieło sztuki*. „Miał być – i to było najprawdopodobniej ważniejsze – być pięknym”<sup>1</sup>. Doskonale rozumiała to rosyjska awangarda, dla której świat jawił się – a po wojnie rzeczywiście takim był – jako wielki chaos. Ostatecznym celem sztuki stało się zatem zaprowadzenie nowego ładu, nowej kosmicznej harmonii. Życie miało zostać zorganizowane na wzór dzieła sztuki, w którym sama sztuka znika, rozpląnawszy się w życiu. W powojennych zniszczeniach awangarda widziała z kolei okazję, by zrealizować swoje artystyczne założenia w praktyce. Aby jednak „złamać opór materiału”, aby opanować chaos i nadać światu pożądaną formę, potrzebna była władza. Projekt musiał być totalny i stosownie do niego totalne musiały być środki jego urzeczywistnienia. Stąd też zainteresowanie polityką i współpraca awangardzistów z bolszewikami. Skutek był taki, że podnosiło to zarazem partię do rangi artysty mającego moc uporządkowania świata wedle prawideł estetycznych.

Awangarda współpracowała z bolszewizmem. I nie chodzi w tym przypadku o „towarzystwo w podróży”. Awangarda ściśle odpowiada za kształt bolszewickiego systemu w czasie największego rewolucyjnego terroru. Artyści awangardowi byli pierwszymi, którzy odpowiedzieli na wezwanie do współpracy. Gdy w listopadzie 1917 roku Ogólnorosyjski Centralny Komitet Wykonawczy (WCIK) zaprosił rosyjskich twórców na spotkanie z ludowym komisarzem oświaty, Anatolijem Łunaczarskim, przybyło jedynie pięć osób: Włodzimierz Majakowski, Aleksander Błok, Natan Altman, Riurik Iwniew oraz Wsiewołod Meyerhold. Początkowo władza bolszewicka miała bowiem trudności w pozyskaniu ludzi kultury. Pierwszymi jednak, którzy pozytywnie odpowiedzieli na jej apel, byli tak zwani „lewi”, czyli właśnie twórcy awangardowi. Wkrótce przejęli oni również stery Oddziału Sztuk Pięknych (IZO) w Ludowym Komisariacie Oświaty. Oddziałem Sztuk Pięknych w Piotrogradzie kierował od początku 1918 roku awangardysta Dawid Szterenberga, Kolegium do Spraw Sztuki i Przemysłu Artystycznego – krytyk Nikołaj Punin. Na czele podobnego kolegium w Moskwie stał konstruktywista Władimir Tatlin. Sama władza również początkowo wspierała awangardę. Jej oddanym przyjacielem był wspomniany Łunaczarski. Powierzano jej organizację i dekorowanie masowych pochodów. Poparcie okazywano również poprzez politykę zakupów dzieł sztuki współczesnej dla muzeów sowieckich<sup>2</sup>.

Relacji artystów awangardowych z władzami rewolucyjnymi Rosji nie należy oczywiście ujmować jednoznacznie. Można wszakże powtórzyć za Benediktem Liwszycem: „Majakowski to nie argument”<sup>3</sup> i wypierać się wszelkich związków z lewicą czy z prawicą. Jednak nawet wówczas nie można odmówić racji Welimirowi Chlebnikowowi, który twierdził: „Ja, Majakowski, Kamienski, Burluk nie byliśmy może przyjaciółmi w serdecznym sensie, los jednak związał z tych nazwisk jedną miotłę”<sup>4</sup>.

W tym sensie, jak brzmi jedna z głównych tez wspomnianej książki Groysa, awangarda nie tylko nie była oponentką władzy bolszewickiej, ale była wręcz jej sojusznikiem. Dzieliła z nią tę samą wolę władzy. Władzy nad życiem i światem. Tym samym sztuka socrealistyczna, która była przedłużeniem rządów partii, była nie tyle przekreśleniem ideałów awangardy, co ich rozwinięciem<sup>5</sup>. Owa kontynuacja daje się zauważyć już na płaszczyźnie wizualnej. Doskonale uchwycił ją Piotr Piotrowski w książce *Artysta między rewolucją a reakcją*. Dowodzi on, że już prace artystów awangardowych w okresie Pierwszego Planu Pięcioletniego podejmowały stylistykę charakterystyczną dla rodzącego się socrealizmu. Nie wiąże się to przy tym z odwrotem od artystycznych ideałów, ale z ich rozwinięciem. Wyznacznikiem będzie tu powiązanie formy i treści, rytmu i tematu<sup>6</sup>.

Współpracowano również po 1934 roku, w którym to oficjalnie rozpoczął się socrealizm. Wielu artystów awangardowych wciąż żyło i kontynuowało pracę. Ofiarą stalinowskich czystek padli wprawdzie Aleksander Drewin czy Gustaw Kłucis. Ten ostatni zdołał jednak przed śmiercią stworzyć szereg entuzjastycznych plakatów przedstawiających przywódców na dachu mauzoleum. Uczeń Malewicza Nikołaj Suetin zaprojektował dekoracje pawilonu Związku Radzieckiego na Wystawie światowej w Paryżu w 1937 roku i w Nowym Jorku w 1939. Aleksander Rodczenko czy El Lissitzky byli jednymi z głównych twórców oficjalnego pisma „The USSR Under Construction”, poświęconego szerzeniu propagandy na Zachodzie. Oczywiście Rodczenko z Filonowem byli oskarżani o formalizm, ale nikt ich nie aresztował. Wreszcie wspomnieć należy Tatlina, który otrzymał w 1943 roku nagrodę Stalina<sup>7</sup>.

Jako kontrargument można jednakże przywołać postacie Iwana Punina, Marca Chagalla, Wassyliego Kandinsky’ego czy Nauma Gabo zmuszonych do emigracji. W 1936 roku wspomniany Szterenberga w dyskusji na temat jednego z artykułów w „Prawdzie” stwierdził: „Dobrze, że Malewicz umarł. W innym wypadku wieszalibyście na nim psy za jego *Czarny kwadrat*”<sup>8</sup>. Tatlin z kolei publicznie jako swojego nauczyciela wskazywał Michaiła Larionowa, który żył na emigracji w Paryżu. W swoim niewielkim studiu twórca projektu *Pomnika III Międzynarodówki* oddawał się malarstwu drzew i kwiatów, odrzucając oferty uwiecznienia przywódców i parad. Wybitny pisarz Jewgienij Zamiatin już w 1920 roku wydał antyutopijną powieść *My*. Władza zresztą już w lutym 1919 roku wytoczyła awangardzie wojnę. Rzeźby kubistyczne zostały zabronione. Słynny dziś *Manifest realistyczny* Nauma Gabo i Antona Pewznera z 1920 roku został zakazany na drugi dzień po jego ukazaniu się. Lenin wprost rozkazał Łunaczarskiemu poszukiwanie nowych form w sztuce<sup>9</sup>.

Awangardę przedstawia się również zwykle jako tę, która nie wyrzekła się własnych ideałów, i podkreśla się fakt jej – mniej lub bardziej dosłownej – „śmierci męczeńskiej”. Projekt awangardy „był nie do pogodzenia z leninowską «dyktaturą proletariatu». Nie była to kwestia smaku, lecz ideologii” – pisał w skądinąd znakomitej książce *Wielka utopia awangardy* Andrzej Turowski<sup>10</sup>. Piotrowski w opozycji do Groysa próbuje też bronić języka artystycznego przed zarzutem ideologizacji<sup>11</sup>. Wielki eksperyment awangardy był dla niego zjawiskiem tragicznym, uwikłanym w „fatalną” konieczność<sup>12</sup>. Podobnie

wypowiada się Aleksandra Leinwand. Przywołując przykład Malewicza, stwierdza ona, że awangardowy artysta zdołał uchronić się przed niebezpieczeństwem agitacji. Według niej obraz *Czerwona konnica* z 1918 roku nie był dziełem propagandowym, ale oddawał indywidualność twórczą jego autora. Nie ma on zatem nic wspólnego ze sztuką „dla mas”<sup>13</sup>.

Zdaje się to jedynie potwierdzać tezę, że socrealizm w istocie zabił awangardową sztukę. Groys temu też nie przeczy – awangarda rzeczywiście umarła. Zabił ją jednak nie jej odwieczny wróg, ale najlepszy uczeń – Stalin.

Między awangardą a socrealizmem występowały oczywiście różnice. Polegały one przede wszystkim na stosunku do klasycznego dziedzictwa, roli odbicia, problemie nowego człowieka. Groys twierdzi jednak, że wpływały one nie ze sprzeciwu socrealizmu wobec projektu awangardy, ale z jednostronnej radykalizacji socrealizmu, na co awangarda nie mogła sobie pozwolić. Sztuka awangardowa poprzez formalistyczną estetykę kierować się miała ku permanentnej rewolucji, która doprowadziłaby do de-automatyzacji świadomości. Natomiast sztuka stalinowska przeciwnie – szukała automatyzacji postępu świadomości, systematycznego podążania naprzód w wyznaczonym przez siebie kierunku. By zrewolucjonizować świadomość, szukała zmian w życiu codziennym, w bazie, w podświadomości. W ten sposób postępowała zgodnie ze znanym *dictum*: tylko zmieniając bazę, możemy zmienić nadbudowę.

Jeżeli zatem Lenin twierdził, że człowiek musi marzyć, śnić, to zadaniem artysty okresu stalinizmu było to, by sen takiego człowieka nie różnił się od snu Stalina. Na tym też polegała różnica pomiędzy utopijnym snem awangardy a teorią odbicia sowietów. Dla tych ostatnich prawdą była wola partii i Stalina. Artysta nie oddawał rzeczywistości jako takiej, ale przedstawiał ją w formie odpowiadającej pragnieniom wodza. Estetyka i praktyka czasów stalinowskich została zasadniczo podporządkowana wychowaniu i formowaniu mas. Była to idea, którą Stalin ujął w „postępowej” awangardowej metaforze: pisarze są „inżynierami ludzkich dusz”.

Sztuka czasów stalinowskich przejęła destrukcyjny moment awangardy. Ta pierwsza miała za zadanie zniszczyć starego i zbudować nowego człowieka. Celem sztuki stała się nieśmiertelność człowieka w jego dziele, a tym nowym człowiekiem, prawdziwym dziełem sztuki był w istocie Stalin. To on uosabiał absolut. Portrety Stalina ucieleśniały najwyższą formę socrealizmu. Przedstawiały one nowego człowieka, najdoskonalszą formę ducha. Dlatego słynne powiedzenie Stalina: „pisz prawdę” oznaczało nie tyle *mimesis* rzeczywistości, ile wewnętrzne zespolenie się ze Stalinem.

Awangardę i socrealizm różniło również podejście do historii. Kierunek projektu awangardy wyznaczało bowiem przede wszystkim pragnienie zerwania z wszelkim dziedzictwem. W 1918 roku Majakowski w wierszu *Za wcześnie się cieszyć* pisał: „Białogwardzistę znajdziecie – i pod ścianę./ A o Rafaelu zapomnieliście?! Zapomnieliście o Rastrellim?! Czas zadzwonić kulami po ścianach muzeów. [...] A dlaczego nie atakuje się Puszkina?! A innych/ generałów klasyki?”<sup>14</sup>. W ujęciu awangardy historia miała w istocie spłonąć w ogniu rewolucji. Zginąć rozstrzelana przez Armię Czerwoną.

Natomiast socrealizm wydaje się zwrócony ku historii. Wystarczy pobieżne spojrzenie na zachowane zabytki architektury, by orzec, że dość swobodnie czerpał on z dziedzictwa przeszłości. Jako elementy Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie możemy bez trudu odnaleźć manieryzujące attyki, elementy zaczerpnięte z polskiego historyzmu czy wątki wprost skopiiowane z chicagowskich drapaczy chmur. Wszystko to może prowa-

dzic nas do utartego przekonania, że socrealizm oznaczał niejaki regres w stosunku do awangardy. Stanowił próbę przybliżenia wzniosłych idei tej ostatniej masom.

Jednak według Groysa nie ma nic bardziej błędnego niż podkreślanie ścisłego związku socrealizmu z historią. Ten bowiem nie tyle pozostawał w historii, ile właśnie definitywnie ją opuścił<sup>15</sup>. Dzięki temu posunięciu mógł swobodnie odwoływać się do klasyki. Kryterium nie stanowiły przy tym zrealizowane wartości estetyczne, ale arbitralnie określona postępowość lub reakcyjność twórcy. Obowiązywała sławna zasada partyjności, to jest postulat obiektywnej obserwacji świata i jego historii ze względu na ich istotę – to jest walkę klas – a nie ich przejawy. Wiedzę o istocie posiadała zaś jedynie partia, która była umiejscowiona poza historią, reprezentowała jej zwieńczenie. Koniec historii oznaczał zatem dla realizmu socjalistycznego możliwość czerpania z dziedzictwa, ponieważ to utraciło w tym sensie jakiegokolwiek znaczenie. Pełniło jedynie rolę pomocniczą w projekcie nowej sztuki. Dla awangardy przeciwnie – historia stanowiła dla niej wciąż autentyczne zagrożenie. Chciano ją rozstrzelać i porzucić, co dowodziło tylko, jak głęboko w niej tkwiono. Socrealizm nie musiał już zabijać nikogo. Dla niego historia od początków przedstawiała się jako coś martwego. Ginęli jedynie ci, którzy w tej historii pozostali.

Argument „formalistyczny”, przypisujący socrealizmowi wtórność, a oryginalność awangardzie, sam zatem jawi się jako „reakcyjny”. Zwykle bowiem formułowany jest on „z punktu widzenia muzeum”, to jest w kontekście wartości artystycznych i estetycznych. Nie można jednak zapomnieć, że w myśl samej awangardy te muzea, jak i jej własne prace, miały przestać istnieć. W tym sensie „sukces” awangardy, którym można określić wpisanie jej do historii sztuki i włączenie jej w obręb muzeum, jest również jej największą porażką. Niejako odszkodowaniem, które jedynie pieczętuje jej klęskę. Przeciwnie socrealizm. Ten funkcjonuje całkowicie poza obrębem muzeum i historii sztuki. Możemy mieć nawet trudność, by w ogóle określić go mianem sztuki. Jednocześnie też na tym polega jego największy sukces. Udało mu się usadowić całkowicie poza kontekstem, całkowicie poza normą. Udało mu się zniknąć jako sztuka. Nie stracił on przy tym nic ze swojej zjadliwości – wystarczy wspomnieć wieloletnie dyskusje na temat PKiN w Warszawie. Powiodło mu się to, czego nie potrafiła zrealizować awangarda.

Awangardzie i socrealizmowi nie chodziło o nową formę dla sztuki, ale dla życia. W tej perspektywie każde dzieło było dziełem propagandowym. *Czerwona konnica* Malewicza niewiele różni się tu od wizerunków czerwonych Kozaków. Socrealizm nie produkował dzieł sztuki, ale jego odbiorców, tworzył nie artefakty, ale nowego sowieckiego człowieka<sup>16</sup>. Totalnym dziełem sztuki był zatem Stalin. Stanowił on połączenie treści i kontekstu, utopii i antyutopii. W nowym sowieckim człowieku łączyły się treść i kontekst – świadomość i podświadomość. Stalin nie tyle zatem neutralizował projekt awangardy, ile doprowadzał go do jego końca. Nic dziwnego, że na tak zarysowanej mapie nie było już dla niej miejsca.

### Stalin – człowiek jutra

Na początku nakręconego w 1974 roku filmu dokumentalnego Barbeta Schroedera o ugandyjskim dyktatorze Idim Aminie<sup>17</sup> przedstawiona jest scena przeglądu Wojsk Lotniczych. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby dyktator posiadał jakiegokolwiek wojska lotnicze. Nie posiadał. Posiadał za to lotników i mundury. W groteskowej scenie każdy z nich podchodził kolejno do rampy i wyskakiwał z okrzykiem na twarzy, machając rękoma. Na ich twarzach rysowała się kpina i ekstaza, sceptycyzm i zaangażowanie. Zgromadzeni wokoło, włączając w to samego Idiego Amina, śmiali się z tego przedstawienia,

a zarazem głęboko wierzyli. Charles Bukowski, literacko opisujący tę scenę, wkłada następujące słowa w usta dyktatora: „Choć pokaz mógł się państwu wydawać komiczny, posiadał głębsze znaczenie. Na to, czego jeszcze nie mamy w rzeczywistości, jesteśmy już duchowo przygotowani. Nadejdzie dzień, kiedy doczekamy własnych Wojsk Lotniczych. Do tego czasu nie zamierzamy beczynn timer tkwić w mrokach zwątpienia”<sup>18</sup>.

Lotnicy Idiego Amina nie mieli czym latać. Nie przeszkadzało im to jednak we wzbięciu się w przestworza. Nie latali, ale byli gotowi duchowo, by latać. Byli gotowi estetycznie i w sensie estetycznym, tak jakby latali. Zdobycie samolotów stanowiło jedynie kwestię techniczną i rzeczywiście pojawiają się one pod koniec filmu. Czy jednak nie inaczej postępował Stalin? W latach trzydziestych, w których szalał jeszcze wielki głód na Ukrainie, a krajem wstrząsały kolejne czystki, w ZSRR powstawały pierwsze projekty podboju kosmosu. Sowiecki człowiek stąpał jeszcze po ziemi, ale już chciał wyruszyć ku gwiazdom. Nie mamy się czemu dziwić: ojczyzną Stalina nie była wcale Rosja Radziecka, ale planeta Krypton.

Gdy spojrzymy na dzieło Fiodora Szurpina *Poranek ojczyzny*, jeden z ulubionych obrazów Stalina, doskonale widzimy to, co odróżnia socrealizm od dzieł awangardy. I nie chodzi tu o naturalizm tego pierwszego. Socrealizm był bowiem wszystkim, tylko nie naturalizmem. Był realizmem, a nawet socjalistycznym realizmem, czyli realizmem tworzonym wedle zaleceń partii, wskazującym na to, co „typowe”, zgodnie z zasadą partyjności. W ścisłym sensie sztuka socrealistyczna nie jest nawet realizmem, ale przede

wszystkim sztuką opisującą transcendentny świat. Nie chodzi tu o „przedstawienie”, ale o „inkarnację środkami sztuki”. Stąd „lektura” socrealizmu nie była wyłącznie czystą estetyczną, masową kontemplacją. Dla widza owego czasu socrealizm był przesiąknięty znaczeniem. Ostatecznie jego lektura decydowała często o życiu i śmierci.

To, co przedstawia nam obraz Szurpina, to w istocie wskazanie na lukę awangardy. Jej największą słabością było bowiem to, że posiada ziemskiego twórcę. Socrealizm próbował tę lukę wypełnić.



Fiodor Szurpin, *Poranek ojczyzny* (1952)

Stalin z obrazu Szurpina nie jest człowiekiem z tego świata, nie tylko w sensie przestrzennym, ale i czasowym. Jego wzrok skierowany jest nie w dał, ale w przyszłość, z której w istocie pochodzi. Stalin jest człowiekiem z przyszłości, do której i my zmierzamy. Jest człowiekiem z innej planety, na którą i my mamy się udać. Nowy człowiek był człowiekiem ze stali. Był herosem o nieprawdopodobnej sile woli. Samą wolą mogącym zmieniać świat. Modernistyczny krajobraz, który widzimy w tle obrazu, nie powstał w wyniku pracy fizycznej, ale jest efektem samego wysiłku genialnego intelektu. Nowy człowiek, którego obiecała stworzyć władza, pochodził bowiem z nowego świata. Świata,

który zawierał w sobie pełnię możliwości. Stalin – człowiek ze stali – miał być fundamentem, na którym zostanie on zbudowany. Mówiąc „nowy świat”, nie zapominajmy przy tym, że miał on być również „wspaniały”.

By dotrzeć do nowego świata, potrzebny jest wódz, który nie tylko będzie nas wiódł, ale i będzie wiedział, gdzie nas wieść. Będzie posiadał wiedzę o sobie i o nas samych. Historia to bowiem szlak do przebycia. Wódz, ale i nowy sowiecki człowiek, który jest inkarnacją wodza, są rodzajem łącznika teraźniejszości z idealną przyszłością. Nie trzeba chyba dodawać, że owa idealna przyszłość miałyby być harmonijna i piękna. Stalin przybywa na ziemię, by uwolnić nas z ziemskich ograniczeń i ujawnić nam naszą prawdziwą, boską naturę. W tym sensie każdy sowiecki człowiek był małym Stalinem.

Istota kultu wodza wyrażona została już wcześniej w *Co robić?* Lenina. Akcentuje się tu przewodnią rolę partii, na której barki przeniesione zostało zadanie walki proletariackiej. Miała ona reprezentować masy, a jednocześnie sama była jedynym podmiotem działania. Partia miała być awangardą ruchu robotniczego, przy czym sama była gronem wybranych, grupą specjalistów, na których czele stał wódz. Co ważne, przywództwo partyjne nie opierało się tylko na wiedzy-władzy, ale również, zgodnie z zasadami materializmu historycznego, na reprezentowaniu nieuchronnego procesu dziejów. Stalin i partia mają zatem nie tylko władzę, by coś urzeczywistnić, ale i władzę, by móc, sankcjonowaną przez historię. Legitymizowała ona wszelkie poczynania przywództwa.

W 1938 roku wydany zostaje również *Krótki kurs historii WKPb*. Przez długi czas odwoływano się do niego jak do autorytetu pisma. Był on świętą księgą komunizmu. Do 1953 roku był wielokrotnie wznawiany, a jego łączny nakład zbliżył się do 50 milionów, co sytuowało go pod tym względem zaraz za Biblią. Co znamienne jednak, książka jest pozbawiona autorstwa, tak jakby przez dzieło przemawiał sam duch dziejów. W istocie przemawiał sam Stalin, któremu współcześni autorstwo przypisywali. Przywódca ZSRR jest też głównym bohaterem książki. Dzieje świata kulminują bowiem w figurze Stalina. Stalin był spełnieniem dziejów i końcem historii.

### Post-utopia

W 1953 roku przestało bić „serce rewolucji”. Podkreślano co prawda, że wódz nie umarł, że jego duch jest wciąż wśród nas, ale już po sławnym referacie z 1956 roku zaczęto wycofywać figurę Stalina z przestrzeni symbolicznej. Nie nastąpił jednak, czego – jak podkreśla Groyz – spodziewano się również na Zachodzie, powrót do ideałów awangardy, do „przemocą przerwane go rozwoju”<sup>19</sup>. Powrót nastąpić nie mógł z tego względu, że intuicyjnie wyczuwano, iż Stalin stanowił kontynuację ideałów awangardy. W rezultacie mieliśmy do czynienia w ZSRR ze zwrotem ku neotradycjonalizmowi spod znaku Bułhakowa czy Achmatowej. Popularna była również „proza wiejska”, którą reprezentowali Walentin Rasputin, Wiktor Astafjew czy Wasilij Bielow. Ta ostatnia, popularna również w Polsce, łączyła przy tym wątki nacjonalistyczne z ekologicznymi.

Odrzucenie Stalinowskiej utopii nie oznaczało zarazem odrzucenia utopijnego impulsu. Powrócono do tradycyjnego realizmu, tradycyjnej roli i autonomii artysty, ale jedyną utopię zastąpiła wówczas wielość konkurencyjnych utopii. Neotradycjonalizm, choć krytykował awangardę za jej wolę władzy, sam, choć nie wyrażał tego wprost, również chciał przekształcać masy. Nadawać im „tradycyjny” kształt. Powrócić do wymaginowanej „tradycyjnej” wartości i przeszłości, gdziekolwiek miałyby ona być. Podobnie postępowała utopia ekologiczno-nacjonalistyczna. Jej projekt również był projektem totalnym, zmierzającym ku całkowitemu podporządkowaniu życia prawom harmonii natury, ku



Aleksander Kosolapow, This is my blood (2002)

z jednej strony odrzuca on antyutopijność sztuki na Zachodzie, a z drugiej – utopijność socrealizmu w krajach bloku wschodniego. Nie oznacza to jednak odrzucenia „woli władzy” – stąd przedrostek „post”. Nie można jej określić wprost jako sztuki postmodernistycznej. Sztuka postmodernistyczna operuje pastiszem i autoironią, walczy o własną autonomię, odrzucając wprost wolę władzy. W istocie jednak stanowi ona nieświadomie tej władzy przedłużenie. Nawet jeśli nie kocha ona władzy, to nieświadomie jej służy. Odnosi się to również do sztuki polskiej. Warto przypomnieć tu sławny spór wywołany tekstem Wiesława Borowskiego *Pseudoawangarda* (1975), w którym to autor broni zagrożonych w jego mniemaniu wartości awangardy. Jego argumentację powtórzył następnie Andrzej Turowski w artykule *Polska idea*, gdzie stara się on dowieść, że walka o autonomię sztuki jest w istocie „orężem społecznym”, o którego odebranie chodziło ówczesnym władzom państwowym. Warto jednak przyjąć w tym wypadku, za Piotrem Piotrowskim, materialistyczny punkt widzenia. W tej perspektywie, ówczesnej władzy państwowej chodziło nie tyle o odebranie autonomii, ile o autonomię właśnie. Ideologiczny Aparat Państwa w PRL-u autonomicznymi wartościami artystycznymi w istocie wspierał swoją strategię władzy<sup>20</sup>.

W przeciwieństwie do postmodernizmu soc-art uznaje wolę władzy za niejako wpisana w strukturę każdej działalności twórczej. Soc-art uznaje swoje pokrewieństwo z władzą. Samą utopię uznaje zaś za immanentny element ruchu dziejów. Nie chodzi tu o krytykę modernistycznej kategorii postępu, ale właśnie o refleksję nad jej utopijnym charakterem. Soc-art dostrzega bowiem, że wszelki ruch historii możliwy jest wyłącznie, jeżeli zakładamy jej przekroczenie. Historia nie jest niczym innym jak próbą jej opuszczenia. Sama jest zatem źródłowo utopijna. Utopijna jest również rzeczywistość jako taka, jeżeli wciąż chcemy wyobrazić ją sobie jako zmierzającą w jakimś kierunku. Bez względu na to, czy mówimy tu o kierunku neoliberalistów spod znaku Hayeka, czy neokonserwatystów Thatcher<sup>21</sup>.

W tym miejscu wraca w sztuce figura utopisty-Stalina, do której wielokrotnie odwoływali się w swoich pracach Komar i Melamid. Nie chodzi tu jednak o to, by wrócić do stalinowskiej utopii. Ów powrót musiałby wieść przez okolice Kołymy. Estetyczne powtórzenie Stalina dokonuje się w istocie po to, by go przekroczyć, by uchwycić ów utopijny impuls i poddać go namysłowi. Nie rezygnuje się tu z woli władzy. Komar i Me-

pełnemu zjednoczeniu się z naturą. Nawet jeśli nie do końca wiadomo, co tą naturą miałyby być.

Na tym tle niezwykle ciekawie prezentuje się fenomen soc-artu, reprezentowany przez takich artystów, jak Ilja Kabakow, Erik Bułatow, Witalij Komar i Aleksander Melamid czy Aleksander Kosolapow. Nazywany jest on również sztuką postutopijną, ponieważ



lamid wielokrotnie zaznaczali, że to oni powinni ją dzierżyć. Artysta nie byłoby tu więc tym, który sprzeciwia się władzy, ale tym, który z nią i o nią konkuruje. Również z władzą polityczną. Artysta *ma* władzę tworzenia i dekonstruowania społecznych utopii.

Ową wolę władzy doskonale widać w pracach Aleksandra Kosolapowa. Łączą się w nich elementy utopii religijnej i kapitalistycznej. Chrystus i Coca-Cola spotykają się razem w nowym świecie konsumpcjonizmu. Artysta jest tu tym, który zestawia dwa, odrębne zdaje się porządki i ustawia się ponad nimi. Jest tym, który ma władzę dysponowania wyobraźnią społeczeństwa. Konstruowania jej i dekonstruowania w dowolny sposób. Samej pracy możemy oczywiście zarzucić wtórność, co zresztą wielokrotnie czyniono. Niemniej nie możemy odmówić jej mocy sprawczej – obraz *This is my blood* był powodem skazania autora za obrazę uczuć religijnych. Trzeba jednak zaznaczyć, że autor nie zostałby ukarany, gdyby sens jego pracy sprowadzał się wyłącznie do pastiszu i powtórzenia. Fakt skazania świadczy w istocie o zagrożeniu, jakie stanowi on dla władzy religijno-państwowej.



KJM, Love&Peace (2010)

Podobnie praca KJM *Love&Peace*, która jest nie tylko ironicznym komentarzem polskiej sceny politycznej. Ważny jest również sam tytuł odsyłający nas ku utopiom ruchów emancypacyjnych lat sześćdziesiątych, w których to chcielibyśmy widzieć spełnienie marzenia o doskonałym społeczeństwie. Doskonałe społeczeństwo okazuje się tu mieć jednak niezbyt atrakcyjne oblicze. Podobnie jak w przypadku *This is my blood* nie możemy tu mówić o oryginalności środków twórczych. Nie o rewolucyjność środków twórczych jednak tu chodzi, ale o wyzwanie. Wyzwanie, jakie sztuka stawia władzy.

## Przypisy

- <sup>1</sup> B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, Warszawa 2010, s. 13.
- <sup>2</sup> Por. A.J. Leinwand, *Sztuka w służbie utopii. O funkcjach politycznych i propagandowych sztuk plastycznych w Rosji Radzieckiej lat 1917–1922*, Warszawa 1998, s. 44–45.
- <sup>3</sup> B. Liwyszyc, *Półtoraoki strzelec*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1995, s. 5.
- <sup>4</sup> Ibidem, s. 226.
- <sup>5</sup> Por. B. Groys, *Stalin...*, dz. cyt., s. 19–20.
- <sup>6</sup> Por. P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993, s. 84–86.

- <sup>7</sup> Por. W. Rakitin, *Art of the Stalinist Era*, [w:] *The Culture of the Stalin Period*, ed. H. Günther, New York, London 1990, s. 182.
- <sup>8</sup> Cyt. za: ibidem, s. 186.
- <sup>9</sup> Por. ibidem, s. 183. W tym też sensie, zgodnie ze znanym dowcipem, Lenin i Łunaczarski byli ostatnimi, którzy nie rozumieli sztuki współczesnej.
- <sup>10</sup> A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 58.
- <sup>11</sup> Por. P. Piotrowski, *Artysta...*, op. cit., s. 162.
- <sup>12</sup> Por. ibidem, s. 165.
- <sup>13</sup> Por. A.J. Leinwand, *Sztuka w służbie utopii...*, op. cit., s. 159.
- <sup>14</sup> Cyt. za: ibidem, s. 53.
- <sup>15</sup> Ta interpretacja została poddana krytyce m.in. przez Susan Buck-Morss. Por. eadem, *Dreamworld and catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*, Cambridge–London 2000.
- <sup>16</sup> Tę tezę Groys rozwija również w artykule *Educating the Masses: Socialist Realist Art*, [w:] B. Groys, *Art Power*, Cambridge, London 2008, s. 141–148.
- <sup>17</sup> B. Schroeder, *Général Idi Amin Dada: Autoportrait*, 1974.
- <sup>18</sup> Ch. Bukowski, *Hollywood*, przeł. T. Tyszowiecka-Tarkowska, Warszawa 2002, s. 20.
- <sup>19</sup> Por. B. Groys, *Stalin...*, op. cit., s. 104.
- <sup>20</sup> Por. P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, s. 95–96.
- <sup>21</sup> Por. J. Gray, *Czarna msza. Apokaliptyczna religia i śmierć utopii*, przeł. A. Puchejda, K. Szymaniak, Kraków 2009.

## Summary

The aim of the paper is the analysis of aesthetic theories of Russian Avant-garde and Post-avant-garde. The author claim that an essence of the avant-garde movement was the desire to form the world in accordance with an artistic project, which should have give a harmony and a beauty of the reality, but in fact was only a reflection of the will of power of soviets. In this perspective the Soviets and Soviet art, i.e. social realism were true successors of avant-garde and ones who continued its project instead of making it dead. The main thesis here is that social realism took over the avant-garde dream of a new world and made its own, what made avant-garde itself useless.

The first part of the paper explores historical and personal connections between avant-garde artist and Soviet authorities, but also – basing mostly on reflections of Boris Groys – an ideological nexus between them. The second part is dedicated to social realism and its most perfect form of artwork – Stalin. The author claim that Stalin was not only the one who was presented in artworks of the Soviet era, but also the one who represented the most congenial social realism artwork itself. Stalin was, after Groys, the utopian “total artwork”, the one who was dreamed about and the one who was a dream itself.

In the last part of the paper I consider the Russian art after Stalin’s death, i.e. so called soc-art and contemporary post-utopian movements represented by Ilja Kabakov, Eric Bulatov, Alexander Melamid or Alexander Kosolapov. In the author’s opinion mentioned artists have turned over the utopian dream of a new world of Soviets and transformed it in the post-utopian dream of power.