

Paradoksy zunifikowanej kultury. Od baśni Stalina do pudełka z laki pani Mołotow

Svetlana Boym

Tłum. Tomasz Kunz

Prezentacje

Svetlana BOYM

Paradoksy zunifikowanej kultury.
Od baśni Stalina do pudełka z laki pani Mołotow

W ostatnich latach istnienia Związku Radzieckiego pewien moskiewski dziennikarz zauważył: „Swoisty rosyjski charakter kształtują zarówno rosyjskie kolejki po chleb i rosyjskie marnotrawstwo, jak i rosyjska kultura [...] potężne słowo, które zastąpiło wszystko – demokrację, prawo, edukację, wyżywienie”¹. „Kultura” – w liczbie pojedynczej i pisana wielką literą – funkcjonuje w Rosji jako symbol na-

Svetlana Boym – historyk literatury, filmowiec, *associate professor* na Wydziale Literatury Porównawczej w Harvard University. Wychowana w Leningradzie, należy do ostatniego pokolenia emigrantów z ZSRR. Jest autorką dwu książek: *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet* (Cambridge, Mass. 1994) oraz *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (Cambridge, Mass. 1994). Napisała ponadto sztukę teatralną i scenariusz filmowy *The Woman Who Shot Lenin*.

Książka pierwsza stanowi próbę wypracowania nowej metody scalającej badania nad życiem, twórczością i kulturowym kontekstem pisarzy (Rimbaud, Mallarmé, Majakowski, Cwietajewa). Narracja autorki ogniskuje się wokół motywu „śmierci poety”, śmierci rozumianej przenośnie i dosłownie.

Książka następna dotyczy nie wielkich „mitów” i wybitnych twórców, ale małych „mitologii”, czyli utrwalonej w komunistycznej Rosji symboliki rzeczy i zjawisk potocznych, trywialnych. Publikowany przez nas szkic ukazał się w „The South Atlantic Quarterly” Vol. 94, No. 3 (Summer 1995) i został przez autorkę wyjęty z *Common Places*. Redakcji kwartalnika dziękujemy za wyrażenie zgody na druk polskiego przekładu.

^{1/} A. Bossart *A ja ostajusja z toboju*, „Ogoniok” 1989 nr 44, s. 31; cyt. za Irina Corten *Vocabulary of Soviet Society and Culture*, Durham 1992, s. 73. Corten podaje wiele fantastycznych przykładów operowania w języku rosyjskim słowem „kultura”. Najwidoczniej słowo to weszło nawet do współczesnego slangu i *kulturno* oznacza dzisiaj mniej więcej to samo co angielskie *cool* („spoko”).

Prezentacje

rodowej tożsamości od blisko stu pięćdziesięciu lat. Stała się w tym czasie rodzajem religii obywatelskiej, inicjując szereg sprzecznych zjawisk – rozkwit literatury i rozkwit cenzury, powstanie kultu poety jako bohatera narodowego i praktykę fizycznej eksterminacji poetów. W dziewiętnastym wieku „kulturę” utożsamiano często z literaturą, a pochodzenie rodzinne czy pozycja klasowa określały Rosjan w mniejszym stopniu aniżeli fakt przynależności do szczególnej wspólnoty czytelników literatury rosyjskiej². Wissarion Bielinski, który przyczynił się do upowszechnienia kultu literatury w rosyjskim społeczeństwie, pisał:

Nasza literatura stworzyła moralność naszego społeczeństwa, wykształciła kilka pokoleń [...] uformowała rodzaj szczególnej warstwy społecznej, która różni się od „stanu średniego” tym, że składa się nie tylko z kupców i mieszczaństwa, ale z ludzi różnych stanów, których połączyło wykształcenie, w naszym przypadku sprowadzające się wyłącznie do umiłowania literatury.³

Wypowiedź ta i przytoczone wcześniej słowa dziennikarza z czasów *pieriestrojki* wyznaczają symboliczne narodziny i zmierzch rosyjskiego literaturocentrycznego i kulturocentrycznego świata – jego historia przebiega od *quasi*-religijnej czci oddawanej kulturze przez inteligencję do marzeń awangardy o estetycznej przebudowie świata, od radzieckiej polityki upowszechniania kultury do aktywnego sprzeciwu sztuki podziemnej. Rosyjska inteligencja twórczo zreinterpretowała pojęcie „kultury”, które romantyzm niemiecki przeciwstawił pojęciu „cywilizacji”, uformowanemu przez francuskie i angielskie oświecenie. Swoista kultura duchowa, podstawa rosyjskiej tożsamości narodowej, pozostawała w opozycji do ponadnarodowego „zachodniego” indywidualizmu z jego „procesem cywilizacyjnym”, który postrzegany był często jako „sztuczny”, fałszywy i nieautentyczny⁴. Realizm socja-

2/ Wyjaśnia to, dlaczego słownik Dała nie poświęca hasłu „kultura” zbyt wiele uwagi. Słownik podaje pierwsze znaczenie hasła jako „uprawianie, uprawa” (*obrabotka i uchod, wozdebywanije, wozdetka*), drugie jako „wychowanie” moralne i intelektualne (*obrazowanije umstwiennoje i nrawstwiennoje*); zob. *Tolkowij słowar’ żywego wielikorusskogo jazyka*, t. 2, Moskwa 1979, s. 217.

3/ W. Bielinski *Thoughts and Notes on Russian Literature*, 1846.

4/ Opozycję tę w następujący sposób opisał N. Elias: „Francuski lub angielski termin «cywilizacja» może się odnosić do faktów politycznych lub ekonomicznych, religijnych lub technicznych, moralnych lub społecznych. Niemieckie pojęcie «kultura» odnosi się w istocie do faktów duchowych, artystycznych, religijnych. [...] «Cywilizacja» oznacza proces lub co najmniej rezultat jakiegoś procesu. [...] Termin «kultura» odgranicza. Pojęcie «cywilizacji» zaciera do pewnego stopnia różnicę między narodami; kładzie ono akcent na to, co wszystkim ludziom jest lub – w poczuciu tych, którzy się nim posługują – powinno być wspólne. [...] Natomiast niemieckie pojęcie «kultury» akcentuje szczególne różnice narodowe, odrębność grup narodowych” (Norbert Elias *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1980, s. 8–9). Zob. też J. Starobinski *The Word Civilization, w: Blessing in Disguise; or The Morality of Evil*, trans. A. Goldhammer, Cambridge, MA 1993, s. 1–36.

Boym Paradoxy zunifikowanej kultury. Od baśni Stalina...

listyczny jawi się jako ostatnia zorganizowana próba stworzenia „kultury ogólnonarodowej”, ironicznie lub tragicznie wypaczony wysiłek wcielenia w życie dawnych marzenia rosyjskiej inteligencji.

Za czasów Stalina słowo „kultura” wzbogaciło się o ważny przyrostek a slogan lat dwudziestych – „rewolucja kulturalna” – wprężnięto w służbę *kulturnosti*. W pojęciu tym mieścił się nie tylko nowy radziecki kanon artystyczny, lecz także obyczaje, sposób bycia i zamięlanie do dobrej kuchni i eleganckich przedmiotów codziennego użytku. *Kulturnost’* była sposobem przełożenia ideologii na język codziennych potrzeb; był to rodzaj stalinowskiego „procesu cywilizacyjnego”, który obok zasad marksizmu-leninizmu nauczał też zasad zachowania się przy stole, mieszając Stalina z Puszkinem. Dobra materialne, ubrania z krepdeszynu, stara zastawa stołowa i elegancki wystrój wewnątrz przestały uchodzić za przejaw drobnomieszczaństwa; przedstawiane były raczej jako zasłużona nagroda dla przodowników pracy, entuzjastycznych uczestników marszu wyznawców nowego stalinowskiego porządku. Moskwę uznano za pierwsze komunistyczne miasto przyszłości, „kulturalną stolicę świata”. Mieszkańców zachęcano, by odkrywali nowe przyjemności, jakich dostarczała przejażdżka metrem albo spacer po Parku Kultury i Wypoczynku, gdzie można było delektować się znakomitym smakiem „importowanych” lodów. *Kulturnost’* była sposobem usankcjonowania odrzuconej wcześniej z pogardą troski o pozycję społeczną i stan posiadania; usprawiedliwiała, a zarazem maskowała, nową hierarchię społeczną i przywileje stalinowskiej elity⁵.

Od czasów Iwana Kirejewskiego aż po Nikołaja Bierdiajewa kulturę rosyjską przeciwstawiano „cywilizacji”, którą uważano za „merkantylną” i indywidualistyczną. Zasadność owego przeciwstawienia jest jednak problematyczna, ponieważ historia obu pojęć umieszcza tę opozycję w wewnętrznej przestrzeni semantycznej każdego z nich. Innymi słowy, francuska historia „cywilizacji” podkreśla walkę między prawdziwą i fałszywą cywilizacją; to samo odnosi się do idei kultury. Dlatego też ani dobra, ani zła nie przypisuje się „kulturze” czy „cywilizacji” jako takiej; wszystko zależy od kontekstu. Starobinski pisze, że przy sporządzaniu mapy cywilizacji i kultur „rzeczywiste znaczenie mają zmieniające się układy granic i różnicujące systemy wartości, nie zaś wydawane przez nas sądy wartościujące”. W jego ujęciu „cywilizacja” – a także, co dodam od siebie, „kultura” – musi być postrzegana jednocześnie jako „stwarzająca groźbę i znajdująca się w stanie zagrożenia, jako prześladowająca i prześladowana. Kultura przestała być bezpieczną przystanią dla tych, którzy szukają w niej schronienia”. W tradycji rosyjskiej kultura jest właśnie rodzajem takiej obosiecznej broni; można w niej widzieć sposób przetrwania i dominacji nad innymi, sposób tworzenia wspólnoty i wytyczania jej granic, sposób spełniania marzeń o estetycznej emancypacji i sposób poskramiania owych marzeń. Więcej szczegółowych rozważań na ten temat znajdzie czytelnik w: S. Boym *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge, MA 1994.

^{5/} Na temat pojęcia *kulturnosti* zob. V. Dunham *In Stalin's Time*, Cambridge 1976, oraz S. Fitzpatrick *Becoming Cultured: Socialist Realism and the Representation of Privilege and Taste*, w: *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*, Ithaca 1992, s. 216–217. Dziękuję Golfo Alexo za zwrócenie uwagi na nowe ujęcie tego zagadnienia przez Sheilę Fitzpatrick.

Prezentacje

Celem *kulturności*, w masowym socrealistycznym wydaniu, było zsyntezowanie – w szczególności heglowsko-marksistowsko-stalinowski sposób – starej opozycji między kulturą a cywilizacją, sztuką wysoką i niską, publicznymi i prywatnymi formami sztuki. Jednak zunifikowana kultura socrealistyczna nie była jednorodną całością utrzymaną w stylu wysokim. Był to raczej rodzaj monsturalnej hybrydy, którą tworzyły najrozmaitsze, nie przystające do siebie elementy o prawicowej i lewicowej proveniencji: kultura arystokratyczna i proletariacka; radykalna awangardowa retoryka i surowa wiktoriańska moralność dziewiętnastowiecznego realizmu; szczęśliwe zakończenia i opisy przyrody z popularnej powieści z początku wieku; wreszcie – „bohaterowie pozytywni” z rosyjskiej klasyki i starostłowińskich hagiografii⁶. Spójne i jednolite było tu tylko uzależnienie od władzy sowieckiej.

Aby zrozumieć paradoksy zunifikowanej kultury, warto przyjrzeć się dwóm świeżo odrodzonym formom stalinowskiej sztuki, które mogły bez trudu przeniknąć do codziennego życia. Były to: pieśń masowa i pudełko z laki. Pieśń odzwierciedlała futurystyczne aspiracje i technologiczne marzenia dopiero co rozgromionej awangardy, pudełko ucieleśniało pragnienie ochrony i przekształcenia rosyjskich tradycji narodowych oraz „sztuki ludowej”, przeciwko której zwracała się awangarda. Pieśń oznaczała flirt z przyszłością, pudełko przywoływało ponętą atmosferę przeszłości; pieśń zapewniała, że „baśń stanie się rzeczywistością”, pudełko nadawało baśniom realny kształt. Co więcej, w ostatnich latach rządów Stalina pudełko z laki stało się dla stalinowskiej krytyki swoistą puszką Pandory, praktycznym sprawdzianem granic doktryny socrealistycznej; znalazły w nim odbicie dyskusje na temat problemu *mimesis* w realizmie socjalistycznym, a także spór o „lakierowanie rzeczywistości”.

Marsz lotników, czyli czego nie można zrozumieć – to trzeba zaśpiewać

Piosenka pomaga budować i żyć,
Jak wierny przyjaciel – jest wszędzie.
Kto idzie przez życie z piosenką,
Samotny już nigdy nie będzie!

Ta popularna piosenka pochodząca z jednego z najgłośniejszych filmów muzycznych lat trzydziestych sławi samą siebie: jest autoreferencyjna, jest „masową pieśnią” mówiącą o potrzebie masowego śpiewu. A śpiew był rzeczywiście istotnym elementem stalinowskiego *Bildung*. Stalinizm nie był jedynie systemem politycznym, był także mentalnością, sposobem życia i wielkim totalitarnym spektaklem, który wymagał ciągłego odtwarzania. Ulubioną formą artystyczną nie była

^{6/} Jewgienij Dobrienko przedstawia wnikliwą analizę „źródeł socrealizmu”, które dostrzega nie tylko w klasycznej literaturze rosyjskiej czy wysokiej sztuce awangardowej, lecz także w mniej eksponowanych pokładach kultury, zwłaszcza w twórczości poetów proletariackich i chłopskich z początku dwudziestego wieku; zob. *Lewoj, lewoj, lewoj! Metamorfozy rewolucyjnej kultury*, „Nowyj Mir” 1992 nr 3.

Boym Paradoxy zunifikowanej kultury. Od baśni Stalina...

już ani poezja, ani nawet powieść, lecz widowisko masowe – film, balet, zorganizowane uroczystości i festyny. Przyjęto kurs na kolektywizację utopijnej wizji, jak w słowach popularnej piosenki *Marsz lotników*:

Nadszedł czas spełnienia marzeń,
Pokonamy odległość i przestrzeń,
Rozum dał nam stalowe skrzydła zamiast ramion
I płonący silnik zamiast serca.

Wyżej, wyżej i wyżej
Wznosimy się na skrzydłach,
A warkot naszego śmigła
Głosi pokój całemu światu.

Ostry wzrok przeszywa każdy atom,
Nasze ruchy są śmiałe i pewne,
I wierz nam: na każde wyzwanie
Odpowiedzą nasze Siły Powietrzne!

Romantyczną metaforę „płonącego serca” skojarzono tu z miłością do maszyny; uroczę homoidy ze skrzydłami i silnikami w piersiach są produktem wyobraźni futurystów i konstruktywistów. Przypomina to awangardowe balety, w których tancerze wcielali się w elementy maszyny i wykonywali mechaniczne gesty zamiast płynnych, organicznych ruchów typowych dla klasycznego tańca. Bohaterem piosenki nie jest Whitmanowski poeta ani współczesny Ikar. To raczej zbiorowe, patriotyczne „my”, rzutowane na miliony ludzi, którzy mieli zakochać się w piosence – i którzy rzeczywiście to robili. Piosenka ma swoją niezwykłą historię, która ukazuje ciągłość sztuki lat dwudziestych i trzydziestych oraz kulturowe pokrewieństwo ustrojów totalitarnych^{7/}. Napisana w latach dwudziestych przez mało znaną spółkę autorską – poetę B. Germana i kompozytora D. Haita – zdobyła popularność w latach trzydziestych, a w roku 1933 została uznana za oficjalny marsz lotników. Przetłumaczona na język niemiecki, śpiewana była przez tamtejszych komunistów; później jej chwytliwa melodia przemówiła do wyobraźni nazistów, którzy przystosowali pieśń do własnych celów. Po słowach „wyżej, wyżej i wyżej” śpiewali: „Heil Hitler i odbierz Żydom władzę”, w czym tkwi szczególna ironia, ponieważ obaj twórcy piosenki byli pochodzenia żydowskiego. Pokazuje to, jak łatwo słowa wpadającej w ucho patriotycznej piosenki mogą przenikać z jednej totalitarnej kultury do drugiej. Zwrot: „nadszedł czas spełnienia marzeń” stał się jednym z czołowych haseł epoki; funkcjonował niczym logo reklamowe i wykorzystywany był często w artykułach prasowych, na ilustracjach i plakatach. Słowa te śpiewano w latach kolektywizacji i głodu, w latach czystki i wojny. Marsz nadawany był czę-

^{7/} Dziękuję Feliksowi Rosinerowi, że podzielił się ze mną informacjami na temat tej piosenki. Zob. V. Frumkin *Ran'sze my byli marksisty: Piesnije swjazi dwuch socjalizmow*, „Obzornienie” nr 17, „Russkaja Mysl”, Paryż, listopad 1985.

Prezentacje

sto w radiu dla podtrzymania zapału radzieckiej młodzieży, która podejmowała heroiczne czyny społeczne. (Mój ojciec, rosyjski emigrant, którego matka spędziła pięć lat w stalinowskim obozie pracy, wciąż jeszcze nuci czasami własną wersję *Marsza lotników*, zmywając przy włączonym telewizorze naczyńia w swojej świetnie wyposażonej amerykańskiej kuchni).

Zdaniem najpopularniejszego autora piosenek z lat trzydziestych, Wasilija Lebediewa-Kumacza, ludzie potrzebowali wówczas pieśni „o wyraźnym charakterze patriotycznym”, pieśni-hasła, „pieśni-plakatu”. Wspomniany marsz, podobnie jak piosenki, które komponował Kumacz dla „stalinowskich filmów muzycznych” z lat trzydziestych, był „z muzycznego punktu widzenia [...] pogodnym marszem o wyraźnie zaznaczonym rytmie; z punktu widzenia przekazu językowego [były to] frazy nie powiązane wewnętrzną logiką narracji, frazy o wymowie patriotycznej [...] utrzymane w tonacji lirycznej”⁸. Nowa radziecka pieśń nie musiała przedstawiać spójnej historii, miała oferować serię wyrazistych formuł i hasel sławiących radość życia.

Uważna lektura naszej piosenki odsłania tkwiące w niej absurdy i niedorzeczności. Już choćby „płonący silnik” każe żywić obawy co do ostatecznego powodzenia lotu. Ale pieśń masowa nie jest przeznaczona do uważnej lektury. Masowych widowisk nie wymyślono na potrzeby interpretacji; przeciwnie, do interpretacji i wszelkich prób indywidualnego rozumienia, zastępujących wspólne przeżywanie, odnoszono się wyjątkowo nieufnie. Jednym z takich wspólnie przeżywanych uczuć był lęk. A lęk przed interpretacją, zinternalizowany przez uczestników optymistycznego marszu mógł jedynie spotęgować inkantacyjną moc pieśni. Pieśń nie jest przeznaczona do lektury, ma być jedynie zapamiętana i powtarzana niczym baśniowe magiczne zaklęcie. Banały socrealistycznej sztuki, hasła i slogany działały wspólnie niczym magiczna siła, która programowo wywoływała pewną możliwą do przewidzenia reakcję emocjonalną bądź behawioralną, przypominającą odruch Pawłowa. Aby zrozumieć *Marsz lotników*, trzeba przede wszystkim zaśpiewać go razem z innymi.

Borys Groys utrzymuje, że sztuka okresu stalinowskiego nie oznacza jedynie nawrotu do akademizmu i konserwatyizmu, ale jest na wskroś radykalną kontynuacją projektu awangardy⁹. Teoretycy awangardy i formalisci rosyjscy rozpatrywali

^{8/} G. Aleksandrow *Epoka i kino*, Moskwa 1976, s. 286.

^{9/} B. Groys *The Total Art of Stalinism*, trans. Charles Rougle (Princeton 1992). Związek między awangardą i socrealizmem stanowi jedną z kluczowych kwestii w toczącej się dziś debacie na temat radzieckiego postmodernizmu. Co właściwie znajduje się między przedrostkiem „post” i rdzeniem „modernizm”? Jakie jest miejsce socrealizmu, który w kulturze radzieckiej następuje bezpośrednio po modernizmie? W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wielu pisarzy i krytyków podkreślało zerwanie między oboma nurtami, wskazywało na wojnę w obszarze języka i gustu między awangardowym nomadyzmem i socrealistycznym establishmentem. W latach osiemdziesiątych modniejsze stało się podkreślanie ciągłości obu nurtów, przy równoczesnym akcentowaniu zdecydowanego zerwania między kulturą „rosyjską” a „radziecką”. Niektórzy rosyjscy teoretycy postmodernizmu doszli nawet do

Boym Paradoxy zunifikowanej kultury. Od baśni Stalina...

każdy nowy okres w sztuce, biorąc pod uwagę to, na ile potrafił on obnażyć swoje tryby operacyjne i „chwyty”, samą sztukę postrzegali zaś w kategoriach burzenia, uniezwyklenia i krytycznej negacji. Socrealizm nie wyznawał nieświadomej i prostodusznej wiary w przezroczystość języka, jak czynili to niektórzy przedstawiciele dziewiętnastowiecznego realizmu. Można raczej powiedzieć, że świadomie zmierzał ku temu, by manipulować świadomością, posługując się technikami, które w sposób automatyczny zapewniały określoną reakcję emocjonalną. Co więcej, istniało ideologiczne i teoretyczne uzasadnienie dla owej radykalnej, świadomej „automatyzacji świadomości”, którą zmieniano w efekcie w zbiorową nieświadomość w Pawłowowskim, nie zaś Freudowskim czy Jungowskim sensie słowa. Zdaniem Groysa,

kultura okresu stalinowskiego [była] bardzo zainteresowana różnymi sposobami kształtowania nieświadomości, które nie odsłaniałyby [przed obiektami owej manipulacji] mechanizmów samego procesu, jak miało to miejsce w teoriach Pawłowa lub w metodzie Stanisławskiego, wymagającej od aktora na tyle głębokiego wejścia w rolę, aby zapomniał on o własnej tożsamości.¹⁰

„Tekstualne” odczytanie socrealistycznych tekstów, odsłaniające strategie manipulacji, może dać istotny wgląd w tajniki stalinowskiej metody. Ale równocześnie odsłania ono zasadniczą słabość tego typu analizy – niemożność teoretycznego wyjaśnienia czy uchwycenia w ramy krytycznych dociekań e m o c j i, tego „demonia” rosyjskiej literatury i kultury. Władimir Propp w swoim prekursorskim studium na temat baśni poddał analizie jedynie ich narracyjną strukturę, pomijając element cudowności, który wyjaśnia sposób ich funkcjonowania w społeczeństwie. Baśni stalinowskiej nie można odczytywać jedynie na poziomie tekstualnym. Staje się bowiem w obliczu jej ewidentnej absurdalności, która nie pozwala pojąć, w jaki sposób – choćby tylko w wyobraźni – mogła się ona ziścić. Magiczne stalinowskie *loci communes* nabierały realności tylko wówczas, gdy odtwarzano je w popularnych widowiskowych rytuałach; w istocie miały one charakter hipotetyczny i nie istniały w żadnym konkretnym miejscu; były wszechmocne, ponieważ otaczał je i strzegł strach. I nie było dziecka, które zawołałoby, że król jest nagi. To szczęśliwe zakończenie pochodzi z obcej baśni.

Saul Friedländer zaproponował rozróżnienie między kiczem śmierci, typowym dla nazistowskich Niemiec, a mniej złowieszczym, afirmującym radość życia kiczem stalinowskiej Rosji¹¹. W socrealistycznym świecie lat trzydziestych rzeczy-

przekonania, że to Rosjanie wymyślili postmodernizm i praktykę symulacji, tak jak opisuje ją Jean Baudrillard. Socrealizm jest postmodernistyczny tylko w jednym znaczeniu: historycznym, ponieważ następuje po modernizmie; odrzuca jednak jego dorobek ideowy.

^{10/} B. Groys *The Total Art of Stalinism*, s. 67.

^{11/} S. Friedländer *Kitsch and Apocalyptic Imagination*, „Salmagundi” 1990 nr 85/86, s. 201–206.

Prezentacje

wiście nie eksponowano szczególnie problemu śmierci. Postępowanie bohaterów wczesnych, pisanych przed II wojną światową, powieści socrealistycznych motywowane było nie tyle przez miłość czy śmierć – *pace* Freud – co raczej przez dramat pracy, problem przewycięzania drobnomieszczańskiej świadomości i współtworzenia heroicznego kolektywnego ducha¹². Po wojnie do radzieckiego panteonu włączono jednak wielu bohaterów wojennych, a scena śmierci bohatera – Aleksandra Matrosowa, pilota, Nikołaja Gastelli czy partyzantki, Zoi Kosmodiemjanskiej – stała się podstawowym elementem powojennej ikonografii. Nie eksponowano śmierci samej w sobie, ale heroiczny czyn, ostateczne zwycięstwo i oficjalne wskrzeszenie umęczonego bohatera. Mimo różnic w rozłożeniu akcentów zarówno zwycięstwo nad śmiercią w komunistycznym socrealistycznym świecie, jak i gloryfikacja śmierci w sztuce nazistowskiej opierały się na manipulowaniu tymi samymi emocjonalnymi i behawioralnymi strukturami. Milan Kundera opisał scenę rewolucyjnego święta, podczas którego francuski komunista i poeta surrealista, Paul Eluard przyłącza się do Czechów tańczących „koło” na miejscu publicznej egzekucji innego poety, czeskiego surrealisty, Závisy Kalandry¹³. W ten sposób roztańczone koło przedstawicieli nowego pokolenia młodych entuzjastów przesłoniło scenę egzekucji. Ostatecznie trudno powiedzieć, czy lepiej umierać przy dźwiękach *Smierci Izoldy* Wagnera, czy też przy odgłosach zbiorowego radosnego marszu. (Co oczywiście należy rozumieć metaforycznie, ponieważ większość ofiar Stalina i Hitlera zamordowano w znacznie mniej teatralnej scenarii).

Nie przypadkiem tak wiele pieśni sławiło utopijne, tętniące radością życia przestrzenie nowej, stalinowskiej kultury – choćby dobrze znana piosenka z muzycznego filmu Aleksandrowa, *Cyrk*:

Nieobjęta dla ludzkiego oka,
Piękna tak, jak żaden w świecie kraj.
Moja ziemia wolna i szeroka,
Z tobą żyć, dla ciebie umrzeć daj.

(przeł. J. Sidorska)

W czasach stalinowskich geografia była chyba najbardziej polityczną z nauk: w piosence wielonarodowy Związek Radziecki jest całkowicie pozbawiony terytorialnej i kartograficznej konkretności; miejsca grozy, łagry, zostają ukryte i usunięte z map. W zamian tworzy się utopijną ideologiczną mapę ojczyzny, „ziemi wolnej i szerokiej”. Utopijna ikonografia „największego kraju świata” znalazła swoje odbicie zarówno w makro, jak i w mikroskali – w monumentalnych mozaikowych *panneaux* stalinowskiego metra i na miniaturach zdobiących wieczka czarnych pudełek z laki, które Maksym Gorki nazwał „maleńkimi cudami Rewolucji”.

^{12/} Kwestię tę omawia Katerina Clark w: *The Soviet Novel: History and Ritual*, Chicago 1981.

^{13/} M. Kundera *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski i A. Jagodziński, Warszawa 1998, s. 71–74.

„Lakierowana rzeczywistość”. Pudełko z laki pani Mołotow

Na moskiewskim pchlim targu natknęłam się ostatnio na wyjątkowe cacko, doskonały fetysz stalinowskiej *kulturnosti*, który ilustruje wiele paradoksów idei zunifikowanej kultury. Jest to tradycyjne pudełko z Palech, z przedstawionymi na czarnym tle z laki postaciami Mołotowa i Stalina w roli ludowych bohaterów. Pudełko z Palech jest świadectwem ponownego oficjalnego odkrycia rosyjskiej kultury ludowej, które nastąpiło w latach trzydziestych, a zarazem stanowi przykład codziennych rytuałów ery stalinowskiej. W pudełku znajduje się niewielki bilet wizytowy następującej treści: „Pani Mołotow ma zaszczyt zaprosić na podwieczorek 13 września o godz. 17⁰⁰”¹⁴. Napis wykonany został staromodnym kaligraficznym pismem – eleganckim, starannym i dystyngowanym. Proszony podwieczorek u madame Mołotow, żony generała Armii Czerwonej, bohatera wojny domowej i „Wielkiej Wojny Ojczyźnianej” to znakomity przykład towarzyskich rytuałów wielkiego świata epoki stalinowskiej, ostatniego wcielenia arystokracji w wydaniu radzieckich nuworyszów. Pudełko to mówi bardzo wiele na temat życia codziennego stalinowskich elit i stanowi konkretne świadectwo hołdowania dosyć staromodnym ideałom „kultury” i „*kulturnosti*”.

Może zabrzmie to zaskakująco, ale „tradycyjne rosyjskie pudełko z laki” było w rzeczywistości wynalazkiem bardzo świeżej daty. Po rewolucji rzemieślnicy i malarze ikon utworzyli Artel Sztuki Proletariackiej i zaczęli stosować techniki malowania ikon do przedstawiania rewolucyjnych baśni na tradycyjnych japońskich pudełkach z laki. Gorki nazwał ich wyroby „maleńkimi cudami Rewolucji” i chwalił za przekształcenie „rzemiosła w prawdziwy kunszt artystyczny”¹⁵. Twórcy pudełek z Palech poszli z kolei za przykładem dziewiętnastowiecznych chałupników (*kustarów*), którzy zorganizowali przemysłową produkcję rosyjskiego rękodziela, głównie na potrzeby nowej klasy średniej, tęskniącej za rosyjską kulturą sprzed okresu modernizacji i gotowej otaczać się jej (nowoczesnymi) prefabrykatami. Zjawisko to przyczyniło się do powstania pseudorosyjskiego stylu i ożywienia poczucia narodowego. Większa część „sztuki ludowej” tworzona była z myślą o międzynarodowych wystawach zagranicznych i znajdowała nabywców wśród obcokrajowców, którzy kupowane przez siebie przedmioty uważali za malownicze wytwory prenowoczesnej sztuki rosyjskiej. Zachowania odbiorców u schyłku dziewiętnastego stulecia i w epoce stalinowskiej wykazywały zatem uderzające podobieństwo.

Kiedy w 1926 roku Walter Benjamin odwiedzał Moskwę, nie zachwyił się postępem technologicznym ani tempem rozwoju gospodarczego, ale staroświeckimi rosyjskimi zabawkami i czarnymi pudełkami z laki, które oglądał w Muzeum Sztuki Użytkowej, Dekoracyjnej i Ludowej. Oto jak je opisał:

^{14/} Nie wykluczam, że pudełko mogło być eksportową podróbką. Za czasów Stalina produkowano jednak wiele podobnych pudełek, a na Kremlu odbywało się wiele przyjęć w dawnym stylu z udziałem członków partii.

^{15/} Cyt. za: G. Żidkow *Laki*, w: „*Isskustwo*” 1947 nr 2, s. 33.

Prezentacje

Są to ciężkie pudełeczka z purpurowym wnętrzem; z zewnątrz na lśniącem czarnym tle – obrazek [...]. *Trojka* zaprzęgnięta w swoje trzy konie pędzi przez noc, dziewczyna w sukience w kolorze morskiego błękitu stoi nocą wśród oślepiającej zieleni krzewów, czekając na ukochanego. Najstraszniejsza noc nie jest tak czarna jak ten trwały lakowy mit, który zamyka w swym łonie wszystko, co się pojawia. Widziałem pudełko z wizerunkiem siedzącej kobiety, która sprzedaje papierosy. Obok niej stoi dziecko, wyciągając rękę po papierosa. I tu noc czarna jak smoła. [...] Na fartuchu kobiety słowo „Mosselprom”. Oto Radziecka Madonna z papierosami.¹⁶

Ten wzorcowy radziecki alegoryczny artefakt, ze swoim czarnym tłem i czerwonym wnętrzem, miał aktualną scenę na wieczku: Madonna z Mosselpromu sprzedająca papierosy była idealną akwizytorką radzieckiej ideologii.

Dla socrealistycznych krytyków, ślepych na czarną groźbę nocy, były to przykłady optymistycznej, barwnej sztuki popularnej, zarazem użytkowej i dekoracyjnej. Jednak w ostatnich latach okresu stalinowskiego pudełko z laki zmieniło się w przedmiot ideologicznie podejrzany. Jedno z kluczowych pojęć krytyki socrealistycznej, „lakierowanie rzeczywistości”, wzięto się właśnie z dyskusji nad ideologiczną niepoprawnością pudełek z laki, której można by nadać miano „krytyki czystego lakowego pudełka”. Pudełko to było jedynym w swoim rodzaju produktem stalinowskiego rzemiosła artystycznego, klasycznym przykładem przedmiotu wyklinanego przez awangardę w trakcie prowadzonych przez nią w latach dwudziestych i sześćdziesiątych „kampanii przeciwko szmirowatym bibelotom”, przedmiotem, który mimo to stał się w latach siedemdziesiątych dekoracyjnym *objet d'art*, idealnym prezentem dla zagranicznych gości, ślicznym zgrabnym pudełeczkiem – ujmującą rosyjską osobliwością.

We wczesnych latach pięćdziesiątych dyskusja na temat „kultury narodu” oraz krytyczna rozprawa z teorią „bezkonfliktowości” skupiła się na pudełkach z laki. Ideologiczna poprawność była w owych czasach złożonym aktem wymagającym intelektualnej ekwilibrystyki. Pudełka miały odzwierciedlać „ludowość” (*narodnost*), ale nie „pospolitość” (*prostonarodnost*); miały być przykładem „subtelnego aryzmu” (*tonkij artistizm*), ale nie „manieryzmu” (*manierizm*); miały być odbiciem „estetycznego smaku” (*wkus*), ale nie „przesadnego estetyzmu” (*wkusowyszczina*). Wszystkie dwuznaczności stalinowskiej *mimesis* znalazły swoje odbicie na owych wieczkach pokrytych czarną laką:

Przewyciężenie błędów popełnianych przez część artystów z Palech nie polega na ucieczce w naturalizm, w kopiowanie, w „lekką” stylizację „à la Palech”. Potrzebne jest dalsze zgłębianie rzeczywistości, rozwijanie postępowej tradycji sztuki z Palech, na którą składają się: nasycenie ideologiczne dzieła, pogodny nastrój, odświeżona żywość barw i subtelny aryzm, a także smak artystyczny, przemyślana kompozycja, ekspresyjny, oszczędny rysunek, wreszcie, śledzenie innych odmian sztuki zdobniczej.¹⁷

^{16/} W. Benjamin *Moscow*, w: *Reflections*, ed. P. Demetz, trans. E. Jephcott, New York 1978, s. 114.

Boym Paradoxy zunifikowanej kultury. Od baśni Stalina...

Wszystkie określenia, które w wypowiedziach krytycznych epoki stalinowskiej ujmowane były w cudzysłów, miały z założenia deprecjonujący charakter; po-brzmiewały w nich echa słów niewidzialnego wroga, który czał się wszędzie. W tym przypadku wrogiem był zarówno „naturalizm”, jak i „stylizacja”. Słowa „rzemiosło”, „artefakt” czy „kopia” w stalinowskiej krytyce waloryzowane były zwykle negatywnie. Mimo iż kopiowanie i reprodukcja były w socrealizmie praktyką powszechną (podobnie jak w przypadku większości działań artystycznych w ogóle), gwałtownie zwalczano je w teorii. „Stylizacja” stanowiła poważne zagrożenie dla socrealistycznej estetyki, ponieważ otwarcie wprowadzała złowieszczy i ironiczny cudzysłów i estetyczny dystans, podając tym samym w wątpliwość „ideologiczne nasycenie”. Rytualna natura dzieła, które miało uczestniczyć w od-twarzaniu ideologicznych i estetycznych formuł, była przedmiotem starannego, krytycznego „lakiernictwa”. Dlatego bezpośrednie określenie intencji malarza miniaturzysty, towarzyszącej mu twórczej rewolucyjnej inspiracji, miało zasadni-cze ideologiczne znaczenie. W świecie kapitalistycznym rzemieślnicy byli „nie-szczęsnymi wyzyskiwanymi nędzarcami”, natomiast w Związku Radzieckim „ma-larze ludowi [wyrażali] swą twórczą osobowość”¹⁸. W artystach tych przejawiał się „geniusz ludu” i mimo tradycyjnego charakteru ich prac nazywano ich „samorodkami”. Chwalono jako twórców sztuki zarazem użytkowej i dekoracyjnej, choć użytkowość definiowano w tym przypadku dość mętnie jako „pewne praktyczne znaczenie”. Na przykład pudełko z laki, na którym przedstawiono tradycyjną ro-syjską trojkę, określono mianem „przedmiotu nader przydatnego w podróży”. Trudno sobie jednak wyobrazić kulturalnego obywatela radzieckiego, który korzy-stałby w czasie podróży zatłoczonym radzieckim pociągiem z pudełka z wymalo-waną nań trojką (chyba że ten ktoś nigdy nie musiał korzystać z zatłoczonych pociągów, a zamiast tego podróżował czarnym samochodem, mając pod ręką czar-ne pudełko z laki).

Rzemieślnikom z Palech zarzucano często, że usiłują przedstawiać „nową rewo-lucyjną treść za pomocą starej formy”. Konflikt treści i formy prześladował mala-rzy miniaturzystów przez trzydzieści lat. Dyskusje wokół pudełek z laki odślaniają pewne istotne hierarchie gatunkowe, obowiązujące w sztuce okresu stalinowskie-go. Ponieważ literatura była archisztuką, wzorem zarówno dla dziesiętnasto-wiecznej idei „ogólnonarodowej kultury”, jak i dla całej kultury socrealistycznej, malarze z Palech wykonywali wiele ilustracji do rosyjskiej i radzieckiej klasyki. Powszechnym uwielbieniem cieszył się Puszkina; setną rocznicę jego śmierci, przy-padającą w roku 1937, uczczono produkując setki pudełek z laki, na których przedstawiono sceny z Puszkinińskich baśni. Ilustrowano także klasyczne utwory literatury radzieckiej – poemat Błoka, *Dwunastu* i romantyczne opowiadania Gor-kiego. Pudełka z laki, miniatury i wszelkiego rodzaju drobne przedmioty stano-wiły poważny problem dla socrealistycznego zunifikowanego stylu epickiego. Naj-

^{17/} N. Sobolewski *Iskusstwo Palecha*, „Iskusstwo” 1955 nr 2, s. 29.

^{18/} Tamże, s. 26.

bardziej uzdolnionych twórców naklaniano do podejmowania nowych, ambitnych tematów, takich jak „Bitwa pod Stalingradem” czy „Towarzysz Stalin wygłaszający przemówienie na zebraniu robotniczym w Batumi w 1902 roku” – a wszystko to miało się zmieścić na powierzchni małego pudełka z laki. Krytycy zalocali malarzom miniaturyzystom, aby czepiali wzory z epickiego stylu monumentalnej rzeźby pomnikowej (zwłaszcza Wuczeticza) i aby przemysłili głębiej „architektonikę” swoich pudełek. (Krytykowano ich „pękaty” kształt, być może dlatego, że nie pasował do nowej epoki, stojącej pod znakiem kultu tężyzny fizycznej). Odrzucono jednak niektóre nowoczesne techniki artystyczne, między innymi fotografię. Pewien krytyk stanowczo potępił wykorzystywanie fotografii przy ozdabianiu pudełek z laki i wzywał artystów z Palech, aby malowali swoje miniatury „w plenerze, prosto z natury”¹⁹. Mamy tu do czynienia ze swoistym *reductio ad absurdum* krytyki stalinowskiej: malowanie laki „w plenerze” to mniej więcej to samo, co latanie z „płonącym silnikiem”. Stalinowska krytyka funkcjonowała podobnie jak *Marsz lotników*: nie chodziło w niej o odczytanie sensu, ale raczej o odtwarzanie, był to obowiązkowy rytuał przywoływania znanych formuł z niewielkimi wariacjami, które rozumie nieliczna grupa wtajemniczonych i które budzą lęk u nie wtajemniczonej większości. Nawet same klasze pojęciowe zapożyczano z różnych dyskursów i różnych poziomów kultury – z prawej i z lewej strony, z języka radykałów i konserwatystów – z pism dziewiętnastowiecznej inteligencji, z akademickich kanonów, z bolszewickich hasel i, sporadycznie, z programowych wystąpień awangardy. Za eklektyzmem stalinowskiej kultury kryją się podobne reguły gry i mechanizmy zbiorowych zachowań.

Socrealistyczni krytycy kładli szczególny nacisk na edukacyjną rolę swoich wystąpień; uważali, że ponoszą odpowiedzialność za ideologiczne *Bildung* artysty:

Nie należy sądzić, że artyści z Palech osiągnęli doskonałość swego kunsztu, wyciżni swojej ówczesnej sztuki, bez indywidualnych porażek twórczych, bez zażartej dyskusji wokół ich wspaniałej pracy. Był czas, kiedy wątpili w słuszność obranej drogi; przeżyli gorzkie chwile, kiedy słusznie zarzucano im manieryzm, zawężenie tematyki (w początkowym okresie), nieuzasadnione próby ukazywania nowych treści w starej, kanonicznej formie (także jedynie na początku). Dzięki życzliwym krytykom artyści z Palech zdolali skutecznie przewyczyć błędy i stali się niedoścignymi mistrzami w swojej dziedzinie sztuki.²⁰

Zapobiegliwa tendencyjność tej krytycznej autopochwały nie wymaga komentarza. Przymiotnika „życzliwy” używano często jako eufemizmu na określenie donosiela. W tym przypadku jednak „życzliwa” krytyka mogła być także rodzajem samoobrony i samousprawiedliwienia. „Krytyka sztuki” była w czasach stalinowskich szczególną formą intelektualnej ekwilibrystyki, która ze wszelkich sztuk najbardziej przypominała sztukę przetrwania; słowa krytyki mogły kosztować ar-

¹⁹ Tamże, s. 30.

²⁰ Tamże, s. 28.

Boym Paradoxy zunifikowanej kultury. Od baśni Stalina...

tystę utratę życia, brak krytycznej reakcji mógł kosztować krytyka utratę pracy. Dlatego też ten ostatni bywał często biegleszy w kwestiach związanych z ideologią i propagandą kultury aniżeli w historii sztuki. Niewzruszona powaga socrealistycznej krytyki graniczyła z absurdem, ponieważ nie przyjmowała do wiadomości różnicy między poziomem dosłownym i metaforycznym; sztuka mogła stać się rzeczywistością i *vice versa*; metafory należało wprowadzać w życie – często w sposób najbardziej „naturalistyczny”. Jeśli niektórych malarzy miniaturzystów faktycznie zmuszano do malowania z natury, nie czyniono tego z troski o spójność ich malarskiej wizji, ale dla zademonstrowania siły i kaprysu władzy. Ostatecznie „lakierowanie rzeczywistości” nie było krytyką przedstawiania, ale raczej nadawaniem blasku samej krytyce; była to wewnętrzna krytyka w ramach systemu. Jewgienij Dobrienko uznał „lakierowaną rzeczywistość” za „element polityki literackiej”.

Wszystko, co określano później mianem „teorii bezkonfliktowości”, było częścią typowej dla kultury totalitarnej apologii systemu. Z drugiej strony, sam system opierał się na postrzeganiu rzeczywistości w kategoriach konfliktu i konfrontacji, na kulcie walki i poszukiwaniu wroga.²¹

Hasła „lakierowanie rzeczywistości” użyto ponownie, już w innym znaczeniu, w latach sześćdziesiątych, kiedy kultura totalitarna zaczęła tracić swój magiczny urok a precyzyjnie wytyczone granice jej panowania poczęły się zacierać. W czasach Chruszczowskiej odwilży hasło to wciąż jednak pojmowano dosłownie, nie kwestionując „estetyki świetlanego pozoru”. Rosyjska inteligencja lat sześćdziesiątych proponowała tylko, aby zastąpić jeden rodzaj „niemożliwej estetyki” życia innym, bardziej „szczerym”. Wydaje się, że w latach osiemdziesiątych krytyka lakierowanej rzeczywistości przesłała gruntowniejszą *periestrojkę*, a piosenki, pudełka i metafory socjalistycznej krytyki ujęte zostały w niezbędny dystansujący cudzysłów²².

Pudełko pani Mołotow przetrwało wszystkie ekwilibrystyczne wyczyny dogorywającej krytyki stalinowskiej i jest dzisiaj idealnym totalitarnym antykiem, stalinowskim dziełem sztuki ludowej, które sprzedaje się na pchlim targu obok znacznie droższych jajek Fabergégo. Adresat wytwornego zaproszenia na podwieczorek i historia stalinowskiej rodzinnej pamiątki pozostaną nieznane. Odrzucając pudełko z laki pani Mołotow, nie musimy odrzucać samej idei kultury. Kres kulturocentrycznej epoki nie musi doprowadzić do upadku sztuki u progu następnego

21/ J. Dobrienko *Prawda życi jak formuła realności*, „Woprosy Literatury” 1992 nr 1, s. 23.

22/ W latach dziewięćdziesiątych nowa, samozwańcza „elita” rosyjskiej kinematografii stworzyła nostalgiczne obrazy wystawnego i makabrycznego życia elit stalinowskich. Filmy te stanowią odzwierciedlenie szczególnego rodzaju nostalgii – nie za stalinizmem, lecz za ostatnim wielkim stylem rosyjskiej kultury. Socrealistyczna rzeczywistość, poddana zabiegowi stylizacji – wyklinanemu przez stalinowskich krytyków – wygląda tam na bardziej jednorodną pod względem estetycznym, aniżeli była w istocie. Szerzej na ten temat piszę w *Stalin's Cinematic Charisma: Between History and Nostalgia*, „Slavic Revue” 1992 nr 51, s. 536–543.

Prezentacje

stulecia, być może prowadzi jedynie do upadku pełnionej przez nią w społeczeństwie kluczowej wychowawczej i ideologicznej roli. W pewnym sensie, dziś bardziej niż kiedykolwiek wcześniej mamy podstawy ku temu, by marzyć o „światowej kulturze” – czy też, parafrazując Osipa Mandelsztama, „tęsknić do światowej kultury” – choć tęsknota ta staje się niemożliwa. Wkrótce przekonamy się, czy możliwe będzie ponowne odkrycie rosyjskiej tożsamości nie opartej na zunifikowanej rosyjskiej kulturze: tożsamości, która dostrzeże różnice i paradoksy ukryte pod połykliwą malowniczością pseudorosyjskiego stylu.

Przełożył *Tomasz Kunz*