

Sztuka w królestwie wolności, czyli mit zwany realizmem

Autor tekstu: **Rafał Imos**

„Mit to wymysł. Wymyśleć — znaczy wydobyć<
>z sumy tego, co realne podstawowy<
> sens i ucieleśnić go w obrazie <
> — w ten sposób otrzymamy realizm.“<
> M. Gorki

Historia sztuki nie zna formacji artystycznej traktowanej równie pogardliwie co realizm socjalistyczny w jego sowieckim wydaniu. Uderza zdumiewająco jednomyślnie lekceważący stosunek do tego nurtu. Można spierać się o to, co, na ile i jaką jest sztuką, natomiast nie wypada mieć, jeśli chce się uniknąć posądzenia o dyletantyzm, wątpliwości co do oceny socrealizmu. Jeśli w czyjejs wypowiedzi znajdzie się choćby cień uznania, należy przyjąć, że jest to wypowiedź ignoranta lub- co gorsza- komunisty, w powszechnym odczuciu bowiem schematyczne, sztampowe produkty radzieckiej „sztuki dyspozycyjnej” nie miały w sobie nic ponad agitacyjno- propagandową treść odzianą w siermiężną formę. Za pewnik uchodzi opinia, że tzw. „produkcyjniaków” na ogół nikt nigdy nie czytywał, a jeśli już, to z pewnością nie w oczekiwaniu estetycznych doznań, czy odpowiedzi na istotne dylematy. Nikt nigdy również z przekonaniem ich nie pisał. Krótko mówiąc socrealizm był socjotechniką i niczym więcej.

Pośród licznych grzechów, których dopuścił się ów nurt wobec sztuki wymienia się między innymi: pełną dyspozycyjność względem instytucji, posunięty do granic możliwości schematyzm, rażąco naiwną dwuwartościowość ignorującą z jednej strony wszelkie dylematy moralne i fundamentalne ogólnoludzkie normy- z drugiej, wyeliminowanie indywidualnego pierwiastka twórczego, warsztatową bezpłodność i kompletny brak smaku. Co ciekawe, z podobnymi zarzutami (wyłączając jedynie zarzut schematyzmu) występował swego czasu przeciw sztuce burżuazyjnej socrealizm. Widziano w nim wówczas ożywczy nurt przywracający sztukę życiu, wyzwalający ją z elitaryzmu i akademizmu, jałowych form, nihilistycznych trendów, materialnych zależności i partykularnych zafałszowań. Zniewolony przez mecenat artysta- mimowolny bądź świadomy pochlebca wart tyle, ile gotowi byli zapłacić konsumenci jego dzieł- usiłujący sprostać gustom elit miał wreszcie stać się wolnym twórcą na trybunie ludzkości, którego ekspresji nie krępuje konieczność troski o materialny byt, i który bez przeszkód może wreszcie mówić prawdę taką, jaka ona jest, i to mówić wszystkim. Pojawia się więc istotny dylemat: co sprawiło, że ów niewątpliwie szczerze deklarowany ideał zaowocował w praktyce konsekwencjami dokładnie odwrotnymi od zakładanych? Przecież zjawisko zwane „żdanowizmem”, czy określane jako „sztuka utwierdzająca” będące kulminacyjnym punktem instytucjonalnego nadzoru nad sztuką, stanowi skrajne przeciwieństwo postulatów wyzwolenia sztuki zawartych w manifestach rosyjskiej przed i porewolucyjnej awangardy wiążącej z rewolucją ogromne nadzieje.

Sprzeczność ta skłania znawców przedmiotu do formułowania rozbieżnych opinii odnośnie źródeł realizmu socjalistycznego. Jedni uważają, że wywodzi się on z XIX wiecznej tradycji naturalistycznej i nie ma genetycznego związku z nurtami awangardowymi (E. Możejko, A. Turowski), co pozostaje w zgodzie z założeniami teoretyków socrealizmu, inni sądzą, że socrealizm zakorzeniony jest w rewolucyjnych prądach artystycznych i stanowi ich zdegenerowaną kontynuację (L. Kołakowski, I. Berlin), co z kolei na ogół jest zgodne z opinią krytyków dysydenckich i opozycyjnych. Realizm socjalistyczny wiąże się więc z dwoma przeciwstawnymi tendencjami: bądź jako nurt powstały w wyniku ewolucji z założeń deterministycznego naturalizmu, bądź jako nurt oparty na idei odrzucenia, zanegowania tradycji jako takiej. Na współistnienie obu tendencji wskazuje A. Turowski wyodrębniając nurty: utopijny, romantyczny, metafizyczny i formalny cechujący awangardę oraz deterministyczny, pozytywistyczny, materialistyczny i ideowy określający socrealizm. [1]

Celem niniejszego szkicu jest wskazanie na możliwość pojednania obu stanowisk przy założeniu istnienia trzeciej drogi, mianowicie przez potraktowanie socjalistycznego realizmu jako elementu mitu religijnego legitymizującego sowiecką „teokrację” („ideokrację”) wspartą o tzw. „naukowy socjalizm” będący jej oficjalnym wyznaniem. Tak rozumiany socrealizm pozwala się rozpatrywać jako zwięźczenie konsekwentnego procesu zainicjowanego ideą konieczności przemienienia świata i człowieka i zmierzającego w kierunku optymalnego zabezpieczenia nienaruszalności doktryny. W procesie tym, jak postaram się wykazać, ma swój udział zarówno

naturalistyczny determinizm XIX wiecznego realizmu, jak i utopijny idealizm awangardy, a socrealizm jest ogniwem domykającym krystalizujący się w obrębie doktryny mit, który uzyskuje analogiczny kształt, strukturę i funkcję co mit społeczeństw plemiennych. Krótko mówiąc, chcę wskazać, że socrealizm nie był upadłą sztuką, lecz konsekwentnym mitem. Inaczej- jest sztuką o tyle, o ile sztuką jest mityczna narracja: to znaczy jego artystyczne walory są ściśle sprzężone z ramami odniesienia społeczności, w której funkcjonuje, nie przynależy więc do sztuki wyemancypowanej, wobec czego kryteria obowiązujące w tej dziedzinie nie znajdują dlań zastosowania. Jest, bodaj czy nie jedynym, a z pewnością jedynym na taką skalę zrealizowanym, procesem reemancypacji sztuki.

W tej perspektywie wszelkie zarzuty adresowane do socrealizmu zdają się bezzasadne, bowiem nikt mitu w klasycznym rozumieniu nie szacuje wyłącznie ze względu na jego walory estetyczne, nikt również nie redukuje go do socjotechniki. Mit sowiecki w takim ujęciu nie jest ani zdegradowaną sztuką, ani cyniczną manipulacją. Nie da się go określić nawet mianem sztuki zaangażowanej, ponieważ w tym pojęciu mieści się założenie pewnego indywidualizmu-krytyczne stanowisko wobec zastanej rzeczywistości, nacechowane tendencją do modernizacji- co z punktu widzenia świadomości mitycznej jest ewidentną dewiacją i podlega sankcji. Używając terminu „socrealizm” będę miał na myśli specyficznie radziecki, komunistyczny, skodyfikowany sposób operowania artystycznymi środkami wyrazu podporządkowany instytucji sprawującej pieczę nad nienaruszalnością marksistowsko-leninowskiej dogmatyki, zatwierdzony oficjalnie na I Zjeździe Literatów w 1934 roku, a po II Wojnie Światowej wprowadzony jako obowiązujący w krajach satelickich. Pojęcie „realizm socjalistyczny” natomiast pozwolę sobie zastrzec dla tych artystycznych przedsięwzięć, które choć powoływały się na sowieckie standardy estetyczne i programowe, nie były zobligowane do kategorycznego ich respektowania, miały zatem charakter raczej apologetyczny niż egzegetyczny, przez co celem i zakresem oddziaływania nie wykroczyły poza zasięg awangardy.

E. Możejko uważa, że choć oba nurty- awangarda rewolucyjna i socrealizm- opierają swe założenia na marksizmie, to jednak nie można przypisywać im wspólnego rodowodu, ponieważ budowały swe programy na odrębnych tezach marksistowskiej doktryny. O kształcie prądu kultury proletariackiej zdecydowały „twierdzenie, że myśli klasy panującej są myślami panującymi w każdej epoce historycznej”, oraz „zasada walki klasowej, która zachowuje swą aktualność także po zdobyciu władzy przez proletariat, gdyż stare klasy społeczne nie ustępują dobrowolnie; prowadząc nadal walkę klasową po zdobyciu władzy, a więc z pozycji klasy panującej, proletariat musi stworzyć własną kulturę”. Socrealizm zaś ukonstytuował się w oparciu o jedenastą tezę Marksa o Feuerbachu i leninowską teorię odbicia, którą W.R. Szczerbina zowie „duszą” materialistycznej teorii poznania. [2] Stanowisku temu można postawić dwa, powiązane ze sobą zarzuty: po pierwsze autor nie docenił leninowskiego rozwinięcia marksizmu, zgodnie z którym marksizm-leninizm stał się nie tylko jedynym możliwym marksizmem, ale jedyną prawdą w ogóle i, po drugie, nie uwzględnił awangardowych ruchów artystycznych nie inspirowanych myślą Marksa, choć równie rewolucyjnych i wpływowych co Proletkultury. Ruchy te za sprawą leninowskiego rozwinięcia dzieliły losy i dylematy kultury proletariackiej. Niewątpliwie wszystkim kierunkom awangardowym, z kulturą proletariacką włącznie, chodziło o zbudowanie nowej sztuki na gruzach zdegenerowanej starej i ten postulat pozostawał w sprzeczności z poglądami teoretyków socrealizmu, którzy w oparciu o teksty Engelsa i Lenina widzieli w nowej kulturze proletariackiego państwa kontynuację XIX wiecznego realizmu [3] (z czasem granicę tę przesuwano wstecz, aż socrealizm okazał się w końcu spadkobiercą antycznego realizmu tak samo jak diament wyprowadzano z antycznej filozofii natury).

Sądzę, że wyjaśnienie tego antagonizmu za pomocą opozycji utopizm- determinizm może być mylące. Jakkolwiek Marks potępiał wszelkie utopie, to jest poglądy zakładające możliwość ustanowienia sprawiedliwego ładu wszystko jedno kiedy, jako gwałt na historii przeciwstawiając im wizję koniecznego procesu, którego zwieńczeniem ów sprawiedliwy ład będzie, to jednak w sowieckich realiach ten determinizm stał się poglądem tak giętkim i elastycznym, że nie sposób traktować go poważnie, pomijając już fakt, iż w myśli Marksa wątki romantyczny i pozytywistyczny są- jak zauważa L. Kołakowski [4] – komplementarne. Poza tym utopizm zawsze naznaczony był eschatologią, tzn. ostateczną wizją idealnego urzędnictwa, determinizm, jak stwierdza I. Berlin, niekoniecznie [5], w sowieckim zaś eksperymencie eschatologia jest fundamentem. Nie wydaje się więc zbyt przekonujące wyprowadzanie socrealizmu z determinizmu i realizmu, choć rzeczywiście ruchy awangardowe mają rodowód utopijny i romantyczny. Kwestia realistycznych korzeni socrealizmu zdaje się mieć raczej

związek z religijnym charakterem komunizmu, o czym dalej.

Wyprowadzanie genezy obu kierunków z odrębnych źródeł- awangardy z tradycji romantycznej i utopijnej, socrealizmu z tradycji oświeceniowej i racjonalistycznej eksponuje zasadniczą różnicę, dzięki której wprawdzie da się wyjaśnić eksterminację awangardy, nie sposób jednak na jej podstawie wytłumaczyć przechodzenia awangardowych twórców na stronę socrealizmu. Znacznie bardziej przekonujące będzie raczej odwołanie się do pierwiastka wspólnego obu ruchom, zwłaszcza że to właśnie z niego zdaje się wyrastać podstawowy antagonizm i ewentualna płaszczyzna porozumienia. Pierwiastka, który L. Kołakowski nazywa „mentalnością rewolucyjną”: „Najogólniej mówiąc mentalność rewolucyjna jest to sposób myślenia, który odznacza się szczególnie nasiloną wiarą, że możliwe jest zbawienie totalne człowieka, i że ów stan zbawienia stoi w absolutnej opozycji do obecnego stanu niewoli, tak iż nie ma żadnej między nimi ciągłości i żadnych stanów pośrednich; nadto, że owo zbawienie totalne jest jedynym celem samoistnym ludzkości, a wszelkie inne wartości muszą mu być podporządkowane jako środki. Jest tylko jeden cel i jedna wartość, która jest totalną negacją istniejącego świata.” [6] Kołakowski uważa, że radykalizm ten zakładający nieciągłość kultury i cechujący zarówno religie założone jak i skrajne idee społeczne, w miarę upowszechniania ulega łagodzącej korekcie by w ogóle mógł zaistnieć, przy czym systemów odwołujących się do transcendencji wymóg ten dotyczy w stopniu znacznie mniejszym niż systemów opartych na immanencji, [7] toteż rozluźnienie standardów zbawienia w ekspandujących chrześcijaństwie ma ten sam wymiar co ustępstwa na rzecz ciągłości kultury w sowieckim komunizmie. Tak rozumiana mentalność rewolucyjna wyraźna jest w poglądach rosyjskich środowisk artystycznych.

W Europie Zachodniej przekonanie, że przemiana świata i człowieka jest nieodzowna było powszechne i zdominowało XIX wieczną myśl społeczną, jednak cechowała je zasadnicza odrębność stanowisk. Z jednej strony istniała różnica zdań co do natury przemiany- czy ma wynikać z powinności, czy z konieczności, to jest, czy ma wypływać z pobudek etycznych, czy też jest wpisana w pewien określony wzorzec. Z drugiej strony spierano się o charakter przemiany- czy ma dokonać się drogą reform, czy przewrotu (ewolucja- rewolucja). Klimat dyskusji na temat natury i charakteru przemiany ludzkiej rzeczywistości owocował mnogością teoretycznych propozycji i daleki był od polaryzacji.

Na tym tle doniosłym problemem staje się zaangażowanie sztuki. Na kanwie opinii o potrzebie przemiany w duchu uniwersalnych wartości (obojętne- drogą reform czy rewolucji), wyrasta przekonanie o szczególnej misji sztuki polegającej na aktywnym propagowaniu pożądanego ideału w interesie samej sztuki i ludzkości w ogóle. Dla przywrócenia sprawiedliwego ładu opartego na ogólnoludzkich wartościach oraz odrodzenia sprowadzonej do estetyzmu, oderwanej od życia sztuki konieczne jest zaangażowanie artysty. Natomiast w oparciu o ideę przemiany wpisaną w koncepcję koniecznego procesu (również obojętne- ewolucyjnego, czy rewolucyjnego), rodzi się przeświadczenie, że sztuka, niezależnie od partykularnych uwikłań, zdolna jest osiągnąć prawdę jeśli w jakimkolwiek stopniu odwołuje się do rzeczywistości takiej, jaka ona jest, to znaczy- jeśli zawiera pierwiastek realistyczny. W ten sposób postulat zaangażowania staje się obojętny, czy wręcz szkodliwy, bowiem zaświadcza jedynie o stronniczości artysty przesłaniając to, co autentycznie cenne; mianowicie zdolność wglądu, intuicyjną niejako predyspozycję do przedstawiania nieskażonej istoty rzeczy.

Co istotne, oba stanowiska zabarwione mentalnością rewolucyjną cechuje wątek prorocki; z jednej strony artysta winien czuć się zobowiązany do aktywnego wspierania rewolucyjnej sprawy jako trybun ludowy, z drugiej- skoro przyszło mu działać w realiach odkrytej już prawdy może wypowiadać się nie inaczej jak tylko w duchu tej prawdy jako egzegeta czytający znaki. Naturalnie w tych realiach sztuka traci możliwość wyborów i zmierza ku schematyzmowi, zaś artysta nie ma prawa domagać się wolności ekspresji pod pretekstem ideowej bezstronności. Mentalność rewolucyjna nie postuluje więc faktycznie odrodzenia sztuki, lecz kreuje mit.

Inaczej sytuacja wygląda w obrębie stanowiska reformistycznego. Tu zaangażowanie sztuki ma wymiar konstruktywny- twórca występuje każdorazowo przeciw konkretnemu złu domagając się jego usunięcia w imię powszechnych wartości ze sprawiedliwością na czele. Cele sztuki są użyteczne. Wzbraniający się przed bezpośrednim zaangażowaniem realizm ma te same cele, tyle, że chce osiągnąć je inną drogą: domagając się wymazania wszelkiego śladu autora w dziele oczekuje modernizującego efektu od empatii odbiorcy. Reformistyczna orientacja pokłada więc nadzieję na przebudowę świata bądź we wrażliwości artysty, bądź we

wrażliwości odbiorcy wykluczając rozstrzygnięcia radykalne. Ponadto nic nie stoi na przeszkodzie by twórca pozostawał poza orbitą spraw społecznych uprawiając sztukę w przekonaniu, że stanowi ona wartość sama w sobie. Świadomość rewolucyjna zaś „sztukę dla sztuki” ma w głębokiej pogardzie, o ile w ogóle uważa ją za możliwą; w optyce marksizmu-leninizmu, zgodnie z zasadą partyjności, neutralna sztuka jest nie do pomyślenia. [8]

Zachodnia sztuka, przy całej mnogości rewolucyjnych koncepcji, zachowała swą autonomię. W Rosji, mimo, że wszystkie radykalne idee pochodziły z importu, popadła w beznadziejną zależność od instytucji. Sądzę, że paradoks ten tłumaczy się mitologizującą dynamiką specyficznie rosyjskiej mentalności rewolucyjnej, a nie, jak uważa wielu historyków sztuki, rywalizacją antagonistycznych tradycji artystycznych, z których jedna unicestwiła drugą korzystając z przywilejów uzyskanych za sprawą gorliwego serwilizmu.

I. Berlin w eseju „Zaangażowanie artysty: rosyjskie dziedzictwo” [9] wskazuje na pewną istotną cechę przedrewolucyjnej kultury rosyjskiej powodującą, jak to określa, „efekt bumerangu” czy „rykoszetu”. Otóż zdaniem Berlina wszelkie idee ogólne- filozoficzne, historyczne, społeczne i artystyczne- trafiające do Rosji, która sama nie przejawiała ideotwórczej aktywności, doznawały metamorfozy i tak zmodyfikowane oddziaływały na Zachód. „Uległszy przeobrażeniu wskutek kontaktu z niewyczerpaną rosyjską wyobraźnią- potraktowane serio przez ludzi, którzy zwykli stosować w praktyce to, w co wierzyli- niektóre z owych idei powróciły na Zachód, gdzie potężnie oddziaływały. Opuściły Zachód jako świeckie, teoretyczne, abstrakcyjne doktryny; powróciły jako płomienne, sekciarskie quasi-religie. Było tak, na przykład z zapoczątkowanym przez Herdera i Niemców populizmem, który w rosyjskim przebraniu dotarł daleko poza Europę Środkową; w jeszcze większym stopniu było tak z koncepcją Partii Komunistycznej, która, choć wywiedziona z zasad głoszonych przez Marksa i Engelsa, przez Lenina została przekształcona w narzędzie, o jakim ojcowie założyciele nawet nie śnili.” [10] Metamorfoza ta miała polegać na radykalizacji ideowych treści przez podniesienie ich do rangi ostatecznych prawd, przez transformację w środowisku intelektualnych elit Rosji racjonalnych zasadniczo koncepcji w duchu metafizycznym. Rosyjska myśl wyposażała napływające idee w emocjonalny imperatyw „wszystko, albo nic”, czyniła je przedmiotem wiary spajając- by posłużyć się sformułowaniem K. R. Poppera- ideę z osobą.

Poglądy, które na Zachodzie uważano, bez względu na kategoryczność żądań, za kwestię dyskusji i uzgodnień, w Rosji traktowano jako sprawę wiary i oddania. Na tej zasadzie, zdaniem Berlina, ukształtowała się rosyjska, a w konsekwencji radziecka wizja sztuki zaangażowanej. XIX wieczni rosyjscy krytycy i artyści- Bieliński, Czernyszewski, Turgieniew, Tołstoj, Sołtykow, Apollon Grigoriew, a za nimi potem Plechanow i Lenin inspirowani poglądami saint-simonistów wymierzonymi w rzeczników doktryny sztuki dla sztuki, według których sztuka jako działanie- komunikacja wyklucza brak zaangażowania i traktowanie jej jako wartości autotelicznej jest egoizmem i nikczemnością, uznali, że sztuka to przede wszystkim misja, i to misja podwójna: naprawienia świata i człowieka oraz głoszenia prawdy, wobec czego od artysty wymaga się by był tożsamy ze swym dziełem, to znaczy autentycznie „przeżył” to, o czym pisze, oraz by posiadał talent pojęty jako zdolność wglądu, sięgnięcia prawdy. Jest to zatem rodzima, a nie marksowska tradycja spajająca wątki romantyczny i realistyczny w duchu rewolucyjnym, i jak pisze Berlin: „Historyk literatury rosyjskiej dopatry się w tym początku linii prowadzącej do Turgieniewa i Tołstoja, do niektórych spośród najlepszych pism krytycznych Michajłowskiego i Plechanowa, z drugiej zaś strony: do ludzi lat 60-tych i redukcjonistycznego materializmu Czernyszewskiego, idealistycznego radykalizmu Dobrolubowa, scjentyzmu i przesadnego pogardzania celami czysto artystycznymi u Pisariewa, nie mówiąc o mechanicznym klepaniu oficjalnych formuł sowieckich.” [11]

Proces, o którym pisze Berlin, J. Łotman nazywa renominacją. Polega ona na konieczności dostosowania napływających z zewnątrz kulturowych treści do obowiązującego języka: [12] „... żeby kultura zewnętrzna mogła przemienić się z ‘obcej’ w ‘swoją’, powinna (...) poddać się ponownej nominacji w języku kultury wewnętrznej. Proces renominacji nie odbywa się w sposób obojętny dla treści, która zyskuje nową nazwę.” [13] Fenomen recepcji importowanych idei- renominację przez radykalizowanie- poniekąd również brak ideologii własnego chowu, Łotman tłumaczy specyfiką kultury rosyjskiej, która jest, w przeciwieństwie do kultury europejskiej, pozbawiona neutralizującego, mediującego czynnika łagodzącego wstrząsy wynikające z innowacji, jest zatem strukturą binarną, podczas gdy kultura Zachodu jest strukturą ternarną. „W strukturach ternarnych”- pisze Łotman- „najbardziej potężne i głębokie eksplozje nie obejmują całego złożonego bogactwa warstw społecznych, (...) struktury ternarne zachowują określone wartości z poprzedniego okresu, przesuując je z

peryferii do centrum systemu. I odwrotnie: ideałem systemów binarnych jest całkowite zniszczenie istniejącego porządku, jako że jest on naznaczony nieusuwalnymi wadami. System ternarny pragnie dostosować ideał do rzeczywistości, natomiast binarny- wcielić w życie nie dający się urzeczywistnić ideał. W systemach binarnych wybuch ogarnia całość bytu. (...) Charakterystyczną cechą momentów wybuchowych w systemach binarnych jest przeżywanie ich jako wyjątkowej, z niczym nie porównywalnej chwili w całych dziejach ludzkości." [14] Charakterystyka ta jest identyczna z wizerunkiem mentalności rewolucyjnej naszkicowanym przez Kołakowskiego, oraz z jego analizą „rewolucyjnej techniki mesjanicznej”. [15]

Nie jest to jednak równoznaczne jedynie z postulatem burzenia zastanego ładu, bowiem eksplozja znajduje swą kontynuację w rozwoju. Okres następujący tuż po eksplozji cechuje konieczność wyczerpania wszystkich możliwości; przetestowania, by tak rzec, nowości przez eksperymentalne sprawdzenie granic tego, co dozwolone w realiach potencjalnie dostępnych nieograniczonych wariantów. [16] Potem następuje „normalizacja”, czyli okrzepnięcie wzorca wokół zarysowanych ram odniesienia. W tym świetle sztukę awangardową i socrealizm łączy konsekwencja wynikania związana z narodzinami ortodoksji. Z amorficznej poeksplozyjnej rzeczywistości, gdzie wszystkie możliwości są otwarte, wyłania się pewien schemat nadrzędny mający ambicje zintegrować całość. W strukturach ternarnych owa integracja odbywa się poprzez reorganizację, w binarnych- przez powoływanie do życia nowej kultury.

Na obszarze sztuki proces ma szczególny przebieg: „Spotykamy się tutaj z charakterystyczną sytuacją: wyjątkowy czyn bohaterski dokonuje się nie poprzez romantyczne naruszenie prawa, lecz poprzez niemożliwe dla człowieka wypełnianie najbardziej wyrafinowanych, niemożliwych do spełnienia, idealnych norm. Określa to w szczególności zupełnie specyficzne związki literatury (...) i rzeczywistości. Literatura wyznacza niesłychane, fantastyczne normy bohaterskiego zachowania, a bohaterowie usiłują realizować je w życiu. Nie literatura odtwarza życie, lecz życie dąży do odtwarzania literatury.” [17] Bohater okresu eksplozji różni się więc zdecydowanie od bohatera następującego dalej okresu rozwoju: skonkretyzowany heros wykazujący wszelkie cechy dewiacji, a zatem cechy dokonującego precedensowych czynów bohatera mitycznego, zostaje zastąpiony postacią, której wcześniej był przeciwstawiany, mianowicie anonimowemu, kolektywnemu bohaterowi typowemu, ale na nowy już sposób. „Osobowość heroiczna, której imię wypisuje się na stronicach historii, i bezimienny typowy bohater ucieleśniają dwa zmieniające się kolejno typy rozwoju historycznego.” [18] W tym świetle (a Łotman konstatuje ciągłość binarnego charakteru kultury rosyjskiej od Średniowiecza uznając wszelkie próby „ternaryzacji” za sztuczne i chybione) powoływanie się socrealizmu na XIX wieczny i wcześniejszy realistyczny rodowód zdaje się zabiegiem sztucznym i wymagającym wyjaśnienia. Wiele wyjaśnić mogłaby tu koncepcja D. Hervieu-Leger, zgodnie z którą radykalne idee religijne z czasem, w miarę instytucjonalizacji odczuwają konieczność powoływania do życia tradycji legitymizującej prawomocność doktryny i roszczenia organizacji. [19] Powoływanie się na realistyczne korzenie byłoby tu zabiegiem dla uprawomocnienia socrealizmu jako sztuki przez ustanowienie dlań tradycji.

Łotman dla podparcia swojej koncepcji przywołuje istotne w rosyjskiej kulturze postaci *jurodiwych* i *samodurów*, osób autentycznych i postaci literackich, które cechuje fundamentalna nieprzewidywalność, zatem permanentna dewiacyjność zawarta w nieograniczoności wyborów i kwestionowaniu wszelkich uznanych sensów. Symptomatyczne, że *jurodiwy* – szaleniec Chrystusowy- to kategoria specyficznie religijna, nie mająca odpowiednika w mistyce zachodniej, *samodur* zaś jest jej ekwiwalentem świeckim. Oba terminy, wewnątrznie semantycznie sprzeczne są nieprzekładalne na języki zachodnie. *Jurodiwy* i *samodur* to ucieleśnienie sytuacji eksplozyjnej, ponieważ zawiera w sobie wszystkie możliwości i dąży do ich zrealizowania. Autor analizuje pod tym kątem osobę Iwana Groźnego jako postać typową, ale cechy samodurstwa przypisuje w ogóle kręgom władzy i intelektualnym elitom. [20] Istotne, że postać Stalina na tym tle jest niemal kalką Iwana Groźnego, natomiast czołowi przedstawiciele awangardy mieszczą się w łotmanowskiej charakterystyce. Wystarczy wspomnieć jedynie wybryki Majakowskiego, które tak oburzyły Bunina. [21]

Ekstrawagancja i indywidualizm awangardowych artystów wyraźne mimo, w gruncie rzeczy, unifikującego charakteru artystycznych manifestów przeciwstawiona spolegliwości artystycznego środowiska socrealistów milcząco przystających na dyspozycje spoza kręgu sztuki pozwala się zinterpretować w duchu koncepcji Łotmana. Podobnie jak paradoks, z

którego zwykło się wyprowadzać przyczyny upadku awangardy. [22] Otóż ruchy awangardowe wychodząc od postulatu przywrócenia sztuki życiu, wyposażenia jej ponownie w uniwersalny sens i zrozumiały powszechnie kod pogrążyły się stopniowo w udziwnionym formalizmie i zawiłych teoretycznych uzasadnieniach, by ostatecznie dojść do nieczytelnych z gruntu prac tłumaczonych tomami teoretycznych rozważań, lub do... socrealizmu. Owo napinanie do kresu wytrzymałości granic sztuki, o którym mówi Turowski, koresponduje z obserwowaną przez Łotmana koniecznością testowania sytuacji eksplozywnej w strukturach binarnych: w momencie gdy otwarte zostają wszystkie drogi dynamika sztuki wynika z potrzeby wykorzystania każdej z nich, i ogarnięcia całości, mimo, że jest to niewykonalne.

Socrealizm zatem byłby efektem wygaśnięcia sytuacji eksplozywnej; legitymizowany przez partyjną ortodoksję, dokonując selekcji porewolucyjnego materiału przez anektowanie uznanych za wartościowe treści i form jako własnych i potępienie pod zarzutem dekadentyzmu czy nihilizmu treści inspirowanych- bo inaczej być nie mogło- przez burżuazyjną reakcję, inicjuje rozwój. Mechanizm rewolucyjnej entropii pozwala, jak sądzę, precyzyjniej ująć zjawisko ewolucji sztuki radzieckiej niż powoływanie się na antagonizm dwu równoległych tradycji artystycznych, które przecież z powodzeniem koegzystowały gdzie indziej. Zakładając, że u podstaw porewolucyjnej kultury sowieckiej leży zradykalizowana przez specyficzną rosyjską mentalność idea konieczności naprawienia świata i człowieka, można prześledzić rozwój owej kultury jako konsekwentny proces, w którym da się wyodrębnić dwa etapy: żywiołowej mitologizacji rewolucyjnej i porewolucyjnego instytucjonalnego podporządkowania mitu w miarę krystalizowania się ortodoksji, osiągający apogeum w postaci centralnie koordynowanego mitu sowieckiego ze wszystkimi jego paradoksami. Bez awangardowego dziedzictwa socrealizm byłby niewiarygodny jako mit tak samo, jak bez realistycznej tradycji jako sztuka.

Przypisy:

- [1] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910- 1932*, Kraków 1998, s. 11- 14.
- [2] E. Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek.*, Kraków 2001, s. 21-45.
- [3] Z. Mitosek, *Efekt estetyczny a formy ideologii*, w: *Marksizm, kultura, literatura.*, Warszawa 1982, s. 60- 86.
- [4] L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, Poznań 2000, t 1, s. 496- 510.
- [5] I. Berlin, *Cztery eseje o wolności*, Poznań 2000, s. 123- 124, 172- 182.
- [6] I. Berlin, *Cztery eseje o wolności*, Poznań 2000, s. 123- 124, 172- 182.
- [7] Tamże, s. 217-224
- [8] W. I. Lenin, *Co robić?*, Dzieła t. 5, Warszawa 1949, s. 420- 421.
- [9] I. Berlin, *Zmysł rzeczywistości*, Poznań 2002, s. 247- 289.
- [10] Tamże, s. 248.
- [11] Tamże, s. 270.
- [12] J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999, s. 183- 189.
- [13] Tamże, s. 183.
- [14] Tamże, s. 225- 226.
- [15] L. Kołakowski, *Czy diabeł...*,
- [16] J. Łotman, *Kultura...*, s. 82- 83.
- [17] Tamże, s. 85.
- [18] Tamże, s. 104.
- [19] I. Hervieu-Leger, *Religia jako pamięć*, Kraków 1999.
- [20] J. Łotman, *Kultura...*, s. 123- 130
- [21] I. Bunin, *Przekłęte dni*, Warszawa 2000, s. 66-67.
- [22] A. Turowicz, *Wielka utopia awangardy*, Warszawa 1990, P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją*, Poznań 1992.

Religioznawca (doktorat obroniony na UJ w 2006), filozof, mitoznawca, historyk idei i socjolog, autor książki ["Wiara człowieka radzieckiego"](#)

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 26-11-2008)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6219) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6219>)

Contents Copyright © 2000-2008 Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego portalu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów portalu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych portalu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl