

## PRZEKŁADY

T. J. CLARK

### BÓG NIE ZOSTAŁ STRĄCONY\*

Władze usiłują stworzyć sztukę rewolucyjną odgórnie. Państwo zawsze miało swojego Davida, który maluje na żądanie dzisiaj *Przysięgę Horacjuszy*, a jutro *Koronację Napoleona*. Lecz my w tym momencie żadnego Davida nie mamy.

El Lissitzky, Moskwa, 1925<sup>1</sup>

Malewicz, który jak wszyscy inni artyści bolszewicki starał się wyrazić wielkość Lenina tworząc model jego pomnika, z dumą zaprezentował wielki cokół złożony z narzędzi i maszyn rolniczych i przemysłowych. Na wierzchołku słupa znajdowała się „figura” Lenina – prosty sześcian bez żadnych insygniów. „Ale gdzie jest Lenin?”, zapytano artystę. Ten z obrażoną miną wskazał na sześcian. Każdy by to dostrzegł, gdyby tylko miał duszę – dodał. Ale komisja bez wahania odrzuciła dzieło. Musi być prawdziwa figura Lenina, argumentowali sędziowie, jeśli pomnik ma przemawiać do prostego chłopca.

„Art News”, 5 kwietnia 1924<sup>2</sup>

Zacznę znowu od starej fotografii (il. 1) i zachęcam czytelnika, by przede wszystkim porównał ją ze zdjęciem zrobionym w Sourges [chodzi o zdjęcie wykonane latem 1912 r. przez Picassa, które Clark omawia na początku poprzedniego, IV rozdziału książki. Pod koniec swego pobytu

\*T. J. Clark, *God Is Not Cast Down*, (w:) idem, *Farewell to an an Idea. Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven and London 1999, s. 225-297.

<sup>1</sup> List El Lissitzkiego do Sophie Küppers, 1 sierpnia 1925, wg: S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky, Life, Letters, Texts*, London 1968, s. 65. Zamiast sto razy powtarzać w kolejnych przypisach formułkę „tłumaczenie zmienione” powiem tutaj, że w większości przypadków w tym rozdziale, szczególnie jeśli chodzi o wypowiedzi Malewicza, dokonałem zmian w dostępnej, standardowej wersji angielskiej. Głównie chodziło mi o to, by znaczenia niewątpliwie wydobyć jaśniej, albo w formie mniej niezgrabnej. W przypadku Malewicza, gdzie znaczenie rzadko kiedy nie budzi wątpliwości, a niezgrabność wyrażenia jest częścią tekstualnego efektu (wydaje się tak być zawsze), postępowałem, jako ktoś nie znający zupełnie rosyjskiego, w miarę możliwości ostrożnie. Jakkolwiek heroiczne są przekłady zawarte

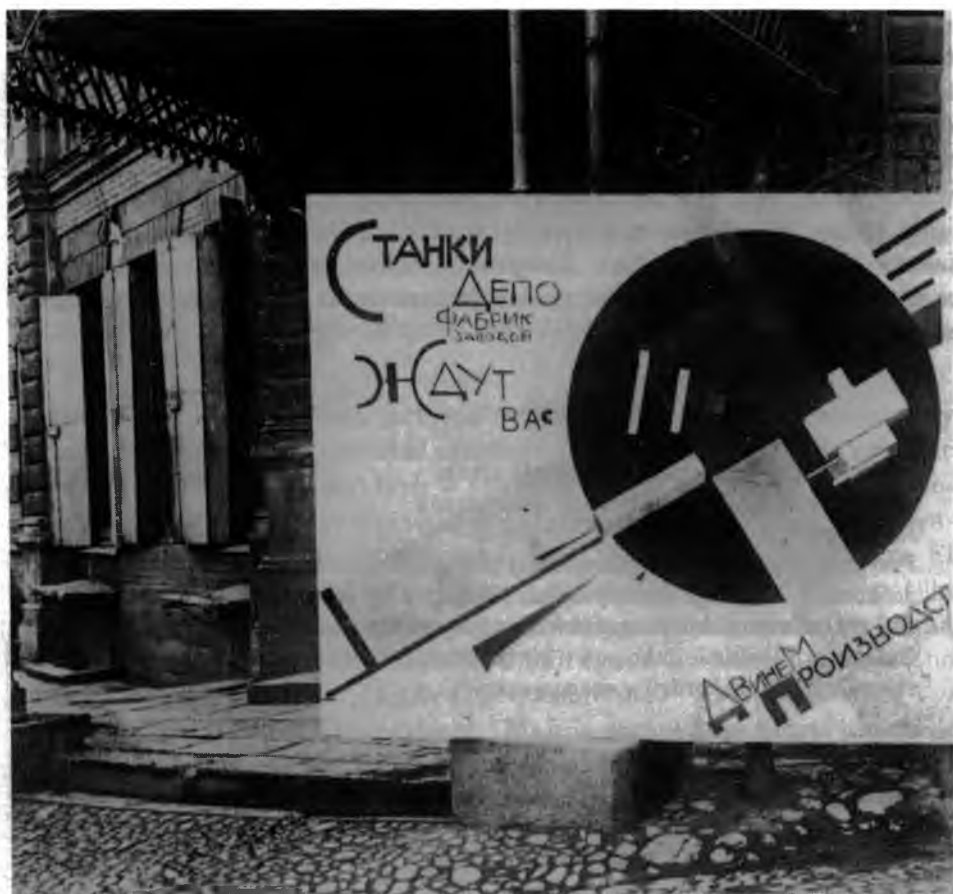
w Sourges artysta zestawiał obok siebie i sfotografował, na tle wejścia do wynajętej na czas letniego pleneru willi, kilka namalowanych wówczas obrazów kubistycznych – przyp. tłumacza]. Dla mnie te dwie fotografie stanowią syntezę modernizmu. Osią problemową tej książki jest kontrast między nimi, lecz także ich głęboka łączność. Są to przeciwstawne momenty modernizmu, tak jak ja go rozumiem. Sourges reprezentuje jego odosobnienie, niezrozumiałość i autonomię, a także sen o historii, która wchodzi w ten stan. Druga fotografia jest tym snem, który stał się rzeczywistością. Czy sen zrealizowany przez artystów modernizmu z zasady (w sposób konieczny) okazuje się koszmarem i czy ów sen lub koszmar zostawił po sobie jakieś przesłanie dla nas – o tym traktuje niniejszy rozdział (w pewnym sensie i książka).

Jest wiosna czy lato osiem lat po Sourges. Stoimy na ulicy w Witebsku, niewielkim mieście na Białorusi – miasteczku żydowskim w granicach dawnego obszaru Imperium, zbyt blisko frontu wojny z Polską, by

---

w: K. S. Malevich, *Essays on art*, 4 vols., ed. T. Andersen, Copenhagen 1968-78, to jeśli je pozostawić bez zmian, po prostu się nie sprawdzają. Na przykład proponowana tam wersja tekstu *Bóg nie został strącony* jest w znacznych fragmentach niezrozumiała, a porównanie z wersjami w: K. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, ed. J.-C. Marcadé, Lausanne 1974 i K. Malévitch, *Écrits*, ed. A. Nakov, Paris 1986 pokazuje, że odpowiedzialni za to są w większym stopniu tłumacze Andersena niż sam Malewicz. Nie znaczy to jednak, by go z tej odpowiedzialności zwalniać. Malewicz pisze w sposób bezdennie niejasny. Francuscy tłumacze znaleźli, jak się wydaje, sposób, by w swoich wersjach (z konieczności twórczych) uwzględnić ten fakt, nie popadając w kompletny bełkot. Korzystałem w dużym stopniu z ich rozwiązań, ale w przypadku tekstu *Bóg nie został strącony* – który jest rodzajem *Finnegans Wake* na poziomie znaczonego, w przeciwieństwie do znaczącego – zmuszony byłem sformułować swoje własne propozycje odnośnie do tego, o co mogło chodzić Malewiczowi w różnych kluczowych momentach. Wspomniane trzy główne tłumaczenia Malewicza przywoływane będą poniżej jako Andersen, Marcadé i Nakov. Pragnę podziękować Melissie Frazier, Christinie Kiaer i Reginaldowi Zelnikowi za ich szczerą pomoc przy rozwiązywaniu poszczególnych językowych (i innych) problemów, chociaż nie ich należy winać za generalną taktykę, jaką przyjąłem w stosunku do prozy Malewicza. Christina Kiaer poprawiała błędy i zgłaszała pomocne sugestie na różnych etapach powstawania niniejszego rozdziału. Odczytanie przez Brigid Doherty skłoniło mnie do ponownego przemyślenia sposobu podejścia do tekstu *Bóg nie został strącony*. Reginald Zelnik świetnie mi doradził w zakresie literatury dotyczącej komunizmu wojennego. Rozdział ten trzyma się blisko UNOWIS-u w latach 1919-21, ale chciałbym zaznaczyć, że bardzo wiele zawdzięczam badaniom nad sztuką okresu NEP-u i stalinizmu, przeprowadzonym przez Christinę Kiaer, Christinę Lodder, Manfredo Tafuri, Paula Wooda i innych.

<sup>2</sup> Autor nieznan, *Bolshevism Balks at Bolshevik Art.*, „Art News”, 5 kwietnia 1924, s. 3, tekst cytowany częściowo w: D. Karshan, *Behind the Square: Malevich and the Cube, Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag*, katalog Gmurzynska Gallery, Cologne 1978, s. 257.



1. El Lissitzky, tablica propagandowa na ulicy, fotografia, 1920, kolekcja prywatna

jego mieszkańcy nie czuli powagi chwili. Bolszewicy próbują eksportować swoją rewolucję. Historia świata czeka za kulisami. Tym razem artysta umieścił pojedynczy wielki obraz na betonowym bloku przy krawężniku i prawdopodobnie przywiązał go do dwóch żłobkowanych kolumniek stalowych, które, widoczne w centrum fotografii, wznoszą się poza kadr. Jeśli krawężnik mierzy w pionie osiem czy dziewięć cali, obraz musi liczyć mniej więcej dwanaście stóp wysokości i czternaście szerokości – jest monstrualnie większy niż jakakolwiek praca, którą artysta wykonał do tej pory, czy którą wykona w ciągu następnych kilku lat. W 1920 r. miał on lat dwadzieścia dziewięć. Był Żydem. Prawie całe dzieciństwo spędził w Witebsku. Jego ojciec był sprzedawcą pracującym dla fabryki szkła i porcelany. Syn wysłany został przed wojną do Darmstadt, by studiował

architekturę (za czasów Rosji carskiej Żydzi nie mieli szans dostać się do takiej szkoły w kraju), wrócił do Moskwy, gdy wojna wybuchła, pracował krótko w tamtejszym biurze architektonicznym, dał się porwać fali odrodzenia żydowskiej kultury i sztuki po 1917 roku, po czym wrócił do Witebska na zaproszenie Marca Chagalla. Pod wpływem Kazimierza Malewicza, który przybył do miasta wkrótce później, w 1919 roku, zmienił imię Łazar Mordukowicz Lissitzkij na El Lissitzky. „El” zostało wzięte, jak się wydaje, z epigrafu w książeczce Malewicza *O nowych systemach w sztuce*, opublikowanej poprzedniej jesieni przez Wolne Pracownie Artystyczne w Witebsku:

Stacyjny i mknący  
 podążam u-el-el'-ul-el-te-ka  
 moją nową drogą  
 Niech upadek starego świata sztuki  
 zostawi ślad na dłoniach waszych rąk

*Rezolucja A:*

Przyjmując pozycję na ekonomicznej powierzchni kwadratu suprematycznego, tej doskonałej ekspresji obecnej epoki, pozwalam by kwadrat miał własne życie, by stał się bazą ekonomicznego rozwoju własnej aktywności.

Ogłaszam Ekonomię jako nowy piąty wymiar, kryterium i miarę wszelkiej artystycznej i twórczej pracy w obecnej epoce<sup>3</sup>.

Grupa, do której Malewicz i El Lissitzky należeli w Witebsku, przyjęła nazwę UNOWIS, akronim dla Krzewicieli Nowych Form w Sztuce<sup>4</sup>. „U-el-el-ul-el-te-ka” to był jeden z ich (wielu) okrzyków bojowych. Wierzyli we wspólną pracę nad wszelkimi formami wyobrażenia wizualnego, powściągając na ten czas swe indywidualne zainteresowania i style; nawet ten stopień kolektywizmu, który niekiedy wydaje się realny i produktywny, pomyślany był jako rodzaj przystanku na drodze do dalej idącego roz-

<sup>3</sup> K. Malewicz, *O nowych systemach w sztuce*, Witebsk 1919. Zdania otwierające książkę, wg przekładu angielskiego w: Andersen I, s. 83, także por.: Nakov, s. 323-324. W sprawie zmiany nazwiska przez El Lissitzkiego zob. A. Shatskikh, *Unovis: Epicenter of a New World*, w katalogu Guggenheim Museum, *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, New York 1992, s. 55 i 63, przyp. 4. (Stosuję tę pisownię jego nazwiska, która szybko rozpowszechniła się na Zachodzie; forma rosyjska jest nieco odmienna). El Lissitzky zaczął kierować warsztatem graficznym w Witebsku pod koniec 1919 roku i nadzorował druk *O nowych systemach w sztuce*. Podstawowych materiałów biograficznych na ten temat dostarcza S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky* i nieoceniona pozycja P. Nisbeta *An Introduction to El Lissitzky*, w katalogu Harvard University Art Museums, *El Lissitzky, 1890-1941*, Cambridge 1987.

<sup>4</sup> Tajemnica (celowo) spowijająca litery ukryte za tym akronimem zaczęła żyć własnym życiem. Nakov, s. 319 i Shatskikh, *Unovis*, s. 63 w swych propozycjach jej odcyfrowania opierali się na rękopisie Malewicza z maja 1924 roku, ale mimo to występujący w tekście skrót wystarczył, by ich interpretacje były nieco rozbieżne.

topienia własnej osobowości. Stąd Malewicz pisze w czerwcu 1920 roku, w *Almanachu I UNOWIS-u*:

„Kolektywizm” jest jedną z dróg zaznaczonych na mapie, która prowadzi do „człowieka świata”, być może jednak nie jest niczym więcej niż jednym z koniecznych skrzyżowań na głównej autostradzie, powstrzymujących miliony osobnych jaźni; może dać jedynie momentalną zbieżność sił na drodze doskonalenia obrazu „bycia”; każde ego zachowuje tu swoją siłę indywidualną, lecz jeśli chcemy osiągnąć ideał, osobowość musi zostać unicestwiona – tak jak fanatycy religijni unicestwiają się w obliczu bóstwa, tak nowoczesny święty musi wyzuć się z siebie w obliczu „kolektywu”, w obliczu tego „obrazu”, który doskonalili się w imię jedności, w imię łączenia się razem<sup>5</sup>.

Nazywać El Lissitzkiego „artystą” w roku 1920, a obiekt umieszczony przezeń na krawężniku określać mianem „obrazu”, to znaczy nie zwracać uwagi na wiele kwestii skrytych w szalonej tyradzie Malewicza. „Ekonomia” i „kolektyw”, kluczowe pojęcia w autorefleksji UNOWIS-u, są słowami, które stawiają opór swobodnemu, metaforycznemu stosowaniu. El Lissitzky raz czy dwa odniósł się do swej twórczości z roku 1920 – w tym nawet do prac wykonywanych w jego małym studio, techniką olejną albo w gwaszu, czy przy użyciu pasków folii cynowej naklejanej na płótno – posługując się pojęciem „eksobrazu” (*ekskartina*)<sup>6</sup>. Artysta również i w tym względzie szedł za Malewiczem. „Maluję obrazy (czy raczej nie-obrazy – czas obrazów minął)”: to z listu pisanego w 1915 roku<sup>7</sup>. Zaś „Ekonomia”, w najbardziej oczywistym sensie tego słowa, jest w istocie miarą obiektu pokazanego na fotografii, od przywołania której zaczęliśmy. To przykład „propagandy produkcyjnej”.

<sup>5</sup> K. Malewicz, *O 'ego' i kolektywie*, „Almanach I UNOWIS-u”, cyt. w: Shatskikh, *Unovis*, s. 56. Nie twierdzę, że każdy członek UNOWIS-u rozumiał, albo podzielał, tę typowo dialektyczną koncepcję jednoosobowej nadludzkości, którą Malewicz tutaj rozwija – poza sam „kolektyw” ku samo-unicestwiającej jedności w obrazie – ale to z pewnością Malewicz nadawał ton debacie na temat pracy kolektywnej, prowadzonej w Witebsku w roku 1920. Artykuły w „Almanachu I UNOWIS-u” kilkakrotnie odnoszą się do wykładu, który artysta wygłosił w maju i z którego *O 'ego' i kolektywie* zostało zaczerpnięte jako kryterium przyszłej pracy. Generalnie zaś, wychodzę od najbardziej radykalnego stwierdzenia na temat kolektywizmu, jakie wyszło z UNOWIS-u, ponieważ cały mój obraz tej grupy – i tego momentu modernizmu, który ona reprezentuje – jest obrazem jej ciągłego popędzania naprzód, może na zgnęb, przez bezkompromisowość mistrza. Jeżeli nie jest to zaznaczone inaczej, daty i fakty dotyczące UNOWIS-u zaczerpnięte są z: L. Zhadova, *Malevich. Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*, London 1982, pozycja teraz poszerzona i poprawiona przez Shatskikh.

<sup>6</sup> Zob. Nisbet, *Introduction*, s. 48, przyp. 33. Słowo to pojawia się w napisanym przez El Lissitzkiego fragmencie *Almanachu I UNOWIS-u*.

<sup>7</sup> List Malewicza do Michaiła Matuszyna, 1915 (b. d.), cytowany w: Zhadova, *Malevich*, s. 124, przyp. 34.

Lenin, tego samego roku, pisał później:

1. W chwili obecnej, w związku ze zwycięstwami militarnymi RFSRR i całą jej sytuacją międzynarodową, propagandę produkcyjną należy znów wysunąć na pierwszy plan, spotęgować ją i wzmocnić organizacyjnie.
2. Czołowe gazety, przede wszystkim „Izwestija” i „Prawda”, powinny:
  - a) mniej miejsca poświęcać polityce, rozszerzyć dział propagandy produkcyjnej;
  - b) wpływać na całą działalność partii i instytucji radzieckich w tym sensie, by poświęcały one więcej uwagi propagandzie produkcyjnej;
  - c) systematycznie dążyć do zorganizowania sprawy propagandy produkcyjnej w skali ogólnopaństwowej, opracowywać szeroko zakrojone środki jej rozwoju, usprawnienia, a zwłaszcza kontroli jej realnych, rzeczywiście uzyskiwanych rezultatów.
- (...)
9. Konieczne jest planowo zorganizowane i systematyczne wciąganie inżynierów, agronomów, nauczycieli oraz posiadających określone kwalifikacje radzieckich urzędników do udziału w dziele propagandy produkcyjnej (w związku z likwidacją analfabetyzmu).  
Organizowanie wykładów, pogadank, sprawozdań itp.  
Obowiązek pracy dla wszystkich mogących zapoznawać ludność z elektryfikacją, z taylorizacją itd.
10. Szersze i systematyczniejsze wykorzystanie filmów dla propagandy produkcyjnej. Współpraca z wydziałem kinematografii.  
Radzieckie płyty gramofonowe. Wystawa diagramów i kartogramów w klubach, czytelnich wiejskich, na ulicach itd. Naklejanie afiszów i plakatów w pobliżu fabryk, warsztatów, szkół technicznych itd.<sup>8</sup>

Mniej polityki, więcej taylorizmu. Jak zobaczymy, Lenin w roku 1920 miał powody, by pragnąć jednego i drugiego. Przyczyłem wyżej niektóre z jego zapisków składających się na serię tez opublikowanych na łamach „Prawdy” 27 listopada pod nagłówkiem „Propaganda produkcyjna (zarząd Naczelnego Komitetu Szkolenia Politycznego)”. Wyobrażam sobie członków UNOWIS-u wpatrujących się wówczas w partyjną gazetę, zaabsorbowanych takimi instrukcjami. I stosujących się do nich w stu procentach. Oto na przykład piętnastoletni Łazar Chidekel, kolejny rdzenny mieszkaniec Witebska, ostatni i najbardziej zagorzały ze zwербowanych do UNOWIS-u, pisze w drugim almanachu grupy, wydanym w styczniu następnego roku (trzeba pamiętać, że te almanachy były skromnymi produkcjami czasu wojny, wykonywanymi ręcznie i wydawanymi drukiem paskudnej jakości):

W wyposażaniu społeczeństwa techniczno-elektrycznego nie ma miejsca dla artysty z jego estetycznymi bzdurami. Od twórców wszelkiego rodzaju w przyszłości będzie się wymagać uczestnictwa w mocnej i potężnej kulturze, która właśnie rodzi się w naszym komunistycznym państwie. W tym dziele musimy wziąć udział

<sup>8</sup> Cyt. za: Lenin, *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1988, t. 42, s. 14 i 16.

na równi z inżynierem, agronomem i pracownikami wszystkich specjalistycznych dziedzin<sup>9</sup>.

Albo autor znany nam tylko jako M. Kunin, który w tej samej publikacji pisze artykuł wstępny „*Partijnost' w sztuce*”:

Wszystkie te nowe zadania mogą zostać wykonane jedynie pod przywództwem zorganizowanej i skonsolidowanej partii UNOWIS-u, która zburzy stare światy sztuki i stworzy nowy świat, nową budowlę, nowe podstawy nowej kultury, kultury dla wszystkich, w zgodzie z nowymi formami komuny<sup>10</sup>.

Czy wreszcie ulotka UNOWIS-u z poprzedniego maja:

Na drogę jednolitego audytorium malarskiego!  
My jesteśmy planem, systemem, organizacją!  
Kierujcie waszą twórczość na pion ekonomii!<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Ł. Chidekel, *UNOWIS w pracowniach*, „Almanach 2 UNOWIS-u”, styczeń 1921, tłumaczenie angielskie w: *Malevich: Art and Design Profile*, London and New York 1989, s. 29.

<sup>10</sup> M. Kunin, „*Partijnost' w sztuce*”, „Almanach 2 UNOWIS-u”, tłumaczenie angielskie w: *Art and Design Profile*, s. 28-29. Pojęcie partyjności ukuł Lenin jeszcze przy okazji podjętych w 1905 roku roztrząsań na temat sztuki i literatury, a znaczyło ono związanie się z partią oraz „wolność od burżuazyjnego i anarchistycznego indywidualizmu”. Niezupełnie jest prawdą, jak ujęła to Catherine Cooke w swej znakomitej pracy *Malevich: From Theory into Teaching*, także w: *Art and Design Profile*, że Kunin „nie jest poza tym wymieniany/a w dostępnej literaturze na temat UNOWIS-u”. Marcadé, t. 2, s. 180-181 zamieszcza zredagowane tłumaczenie artykułu, który Kunin opublikował/a kilka miesięcy później, *O UNOWIS-ie*, w „Iskusstwo”, nr 2-3, Witebsk, kwiecień-maj 1921, zaś John Bowlt w swym tekście *Malevich and his Students*, „Soviet Union/Union Soviétique”, 5, cz. 2, 1978, s. 260-261, również go cytuje. Bowlt wydaje się sytuować Kunina/Kunin po prostu „poza UNOWIS-em”, przez co nie ocenia stopnia jego/jej (normalnego) odstępstwa od grupy. Oto, co rzeczon/a Kunin jako autor/ka tekstu „*Partijnost' w sztuce* ma do powiedzenia, przykładowo, na temat malarstwa: „Dla starych – cmentarz; dla nowych – życie», powiedział K. Malewicz, i słusznie: estetyczne obrazy były ślicznie puste i opierały się na niczym, były szkodliwe i bezużyteczne dla proletariatu. Stanowiły akcesoria starego, umarłego świata burżuazji, nieco romantycznego sentymentalizmu, indywidualizmu, wszystkiego, z czego zrodziła się psychologia sytej, otyłej klasy”. Zob. *Art and Design Profile*, s. 29. Do kwietnia stało się i to: „UNOWIS odrzuca wszelką kulturę malarską; UNOWIS odrzuca estetykę, teatr, poezję, muzykę, słowem, sztukę we wszystkich aspektach; UNOWIS depcze i zabija u swych adeptów wszelkie poczucie piękna i estetyczną percepcję, posługując się fantastycznymi teoriami «rozproszczenia przestrzeni» i «ruchu supremów w tej przestrzeni»”. Zob. Marcadé, t. 2, s. 181. Takie odstępstwo, jak mówię, jest rzeczą normalną. Bez wątplenia tym, co Kunin widzi teraz na miejscu UNOWIS-u, w roli poręczyciela tej estetyki, jest czysta i prosta partyjność. Wniosek, który w okolicznościach roku 1921 nie dziwi. Interesujący jest natomiast fakt, że ktoś taki jak Kunin współpracował/a z UNOWIS-em albo wewnątrz UNOWIS-u w ciągu wcześniejszych miesięcy. Mówi nam to coś o intensywności pertraktacji UNOWIS-u z linią partyjną.

<sup>11</sup> Ulotka „Od UNOWIS-u – My chcemy!”, maj albo czerwiec 1920, cyt. za: Ł. Żądowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910-1930*, przeł. J. Derwojed i J. Tasarski, Warszawa 1982, s. 299.

Widoczny na fotografii plakat El Lissitzkiego głosi: *Stanki depo fabrik zawodow zdut was. I poniżej na prawo: Dwiniem proizvodst[wo?]*.

Co znaczy (mój przekład jest pierwszym tknięciem kawałka agit-prozy, w charakterystyczny sposób podatnego na formowanie, niczym kowalne żelazo): *Warsztaty składów i fabryk czekają na was. Ruszmy produkcję naprzód.*

Chodziło mi o to, żeby zacząć powoli, wychodząc od owej fotografii ku różnym historiom i odbiorcom, do których intencjonalnie mogła się odnosić. Ale język roku 1920 – ten „hiperlakoniczny i hipertelegraficzny” styl, zalecany wówczas przez Gastiewa obywatelom radzieckim<sup>12</sup> – jest zaraźliwy i już tę fotografię otacza gwar głosów, trajkoczących i sprzecznych, a każdy z nich pewny, że obraz El Lissitzkiego tańczy mniej więcej do jego melodii. Malewicz i Lenin, Taylor i Chidekel, „człowiek świata” i „posiadający określone kwalifikacje radziecki urzędnik” – pozarozumowe jodłowanie zagłuszające albo zagłuszane przez szczekanie komisarza. Jest jeszcze wiele innych głosów, jak zobaczymy, czekających na swoją kolej. Głos Trockiego na Dziewiątym Zjeździe Partii w marcu. Michaiła Bachtina. Generała Budionnego. Towarzysza Chagalla (Gubernatorskiego Pełnomocnika do Spraw Artystycznych, jak lubił tytułować sam siebie w 1919 r.)<sup>13</sup>. Niny Kogan i Wiery Jermołajewej (koleżanek El Lissitzkiego ze szkoły artystycznej w Witebsku; obie wcześniej wstąpiły do UNOWIS-u)<sup>14</sup>. I głosy, których z tego dystansu nie mamy szans dosłyszeć inaczej niż jako szeptanie statystyki, choć znaczą o wiele więcej. Choćby głos bezimiennego mienszewickiego robotnika zastrzelonego przez Cze-ka w lecie 1918 r. w Witebsku za rozlepianie afiszy z protestem przeciw rozwiąza-

<sup>12</sup> Zob. R. Fülöp-Miller, *The Mind and Face of Bolshevism*, London and New York, 1927, s. 209.

<sup>13</sup> Co do „Towarzysza Chagalla”, zob. *Comrade Chagall's Resignation, Proceedings of the Vitebsk Provincial Soviet* (19 września 1919), cyt. w: A. Shatskikh, *Chagall and Malevich in Vitebsk*, „AICARC (AICA ARCHIVES)” nr 1 i 2, 1989, s. 7. Dziękuję Molly Nesbit za udzieloną mi pomoc w dotarciu do tego artykułu. Co do „Gubernatorskiego Pełnomocnika”, zob. na przykład: M. Chagall, *Ot Witebskowo podotdiela izobrazitielnykh iskusstw, Iskusstwo Komunyn* (Piotrogród, 30 marca 1919), cyt. w: Bowlt, *Malevich and his Students*, s. 259.

<sup>14</sup> Wydaje się, że Jermołajewa zatrudniona była przez Izo Narkompros, wysłana do Witebska w 1919 r., by wtłoczyć dawkę marksizmu w działalność Chagalla. Zob. E. Kovtun, *Wera Michailowna Ermolaeva*, w katalogu Gmurzynska Gallery *Women Artists of the Russian Avantgarde 1910-1930*, Cologne 1980, s. 102-109. Tym bardziej uderzająca jest jej rola jako jednego z bardziej lojalnych stronników i obrońców Malewicza – od czerwca 1920 roku, kiedy Chagall w końcu wyjechał do Moskwy, była ona dyrektorem szkoły artystycznej w Witebsku. Zob. niżej, przyp. 155, na temat jej późniejszych losów.



niu przez bolszewików zjazdu robotniczego *upołnomoczenija*<sup>15</sup>. (Mniej polityki, więcej taylorizmu. Głoszenie propagandy na ulicach Witebska było przedsięwzięciem nie pozbawionym ryzyka). Albo też głos niejakiego Łazara Ratnera, także z Witebska, uznanego znów przez Cze-ka „winnym złośliwej krytyki władzy radzieckiej i jej działań” w listopadzie 1920 r. i wysłanego do łagru<sup>16</sup>. Czy głos miejscowej Jewsekcji – żydowskiej sekcji Partii Komunistycznej – która zorganizowała głośny (i na szeroką skalę niepopularny) publiczny proces działających w miasteczku szkół religijnych w styczniu 1921 r., a następnie nadzorowała ich zamykanie<sup>17</sup>. Albo wreszcie głos Towarzystwa I. L. Peretza – Peretz pozostawał najważniejszą osobą literatury jidysz w latach następujących po rewolucji – z listu do pisma „Witebskij Listok” z 4 kwietnia 1919 r., który denuncjuje „futurystyczną” dyktaturę Chagallowskiego Komisariatu Sztuki, z jego systemem pozwoleń na każdy egzemplarz zewnętrznej dekoracji wykonany w obrębie miasta<sup>18</sup>. „Jedynie pod przywództwem zorganizowanej i skonsolidowanej Partii UNOWIS-u...”.

Wszystkie te głosy, wyjąwszy martwego mienszewika, wydają mi się prawdopodobnymi odbiorcami tablicy propagandowej El Lissitzkiego w roku 1920 – przechodniami, którzy mogli ją oglądać. Sam El Lissitzky jakby antycypował jej dokładne czytanie [*close reading*] przez właśnie takie zainteresowane towarzystwo. Witebsk był miastem tekstów:

Tradycyjną książkę rozdierano na osobne strony, powiększano je stokrotnie, kolorowano dla zwiększenia wyrazistości i przynoszono na ulicę... W odróżnieniu od plakatu amerykańskiego, stworzonego dla ludzi, którzy dojrzą go w momentalnym przelocie pędząc w swych samochodach, nasz plakat [to słowa El Lissitzkiego, spoglądającego wstecz z roku 1926] przewidziany był dla tych, którzy staną całkiem blisko, przeczytają raz i drugi, i zrozumieją go<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Zob. V. N. Brovkin, *The Mensheviks after October*, Ithaca and London 1987, s. 252-253, gdzie cytowany jest mienszewik G. Aronson, *Na zarie krasnowo tierrora*, Berlin 1929, s. 38. Ruch na rzecz Robotniczych Zgromadzeń *Upołnomoczenija* (słowa *delegates* lub nawet *plenipotentiaries* są możliwie najbliższe temu w języku angielskim) zapoczątkowany został wiosną 1918 roku w Piotrogradzie, pod auspicjami mienszewików. Zgromadzeń tych zakazano 27 czerwca 1918 r.

<sup>16</sup> Zob. V. N. Brovkin, *Dear Comrades. Menshevik Reports on the Bolshevik Revolution and the Civil War*, Stanford 1991, s. 222, gdzie cytowany jest dokument Cze-ki z 14 listopada 1920 r.

<sup>17</sup> Ów proces w Witebsku, gdzie większość mieszkańców stanowili Żydzi, był spektakularnym wydarzeniem i uznaje się za znak generalnego zaostrzenia polityki bolszewików wobec Żydów. Zob. B. Pinkus, *The Jews of the Soviet Union*, Cambridge 1988, s. 101 i J. Rothenberg, *Jewish Religion in the Soviet Union*, (w:) L. Kochan, *The Jews in Soviet Russia since 1917*, drugie wyd., London 1972, s. 164, przyp. 1.

<sup>18</sup> Zob. F. Meyer, *Marc Chagall, Life and Work*, New York, b. d., s. 269-270.

<sup>19</sup> El Lissitzky, *Nasza książka, Gutenberg-Jahrbuch (1926-27)*, cyt. w: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, s. 362.

Zwolnijcie, innymi słowy. Wyobraźcie sobie tempo czytania w Witebsku, jak również jego dogmatyczny posmak. Zachowajcie wieżę Babel konkurencyjnych punktów widzenia jako tło, lecz jednocześnie bądźcie nieustępliwi i traktujcie tekst dosłownie, jak dobry uczeń w *cheder*. Stańcie całkiem blisko, przeczytajcie tę fotografię jeszcze raz i pozwólcie jej nabrać sensu.

Ulica jest pusta. Fotograf zadał sobie trud, by pokazać tablicę w odpowiednim położeniu i sporo miejskiego sztafażu widać po jej trzech stronach. Chodnik i budynek po lewej wydają się opadać pod kątem w dół. Być może plakat wyeksponowano na lekkim wzniesieniu, na zakręcie drogi. Budynek jest ceglany, z przesadnie wymyślnymi w stylu wiktorianańskim, dostawionymi pilastrami i gzymsem, prawdopodobnie z mieszanki terakotowej. Masywne stalowe okiennice. Jest tu coś, co warto chronić. Powyginane daszki ponad otworami zszypów na węgiel zabezpieczające przed zbieraniem się śniegu. Czy to *depo*, *fabrika*, czy *zawod*? Przypuszczalnie jedna z tych trzech rzeczy. Jeśli *depo*, cóż to słowo znaczyło w Rosji czy po rosyjsku w roku 1920? Nie po prostu stację kolejową, sądząc po wyglądzie, nie skład towarów ani też magazyn – nigdzie tam nie występują *stanki* w wystarczającej liczbie. Nie, to musi znaczyć raczej coś takiego jak parowozownia czy miejsce naprawy silników. Może nawet punkt, gdzie budowano zastępcze lokomotywy. To by pasowało do problemów roku 1920. Ale wątpię, czy w Witebsku było cokolwiek tak znacznego.

Sam budynek *jest* jednak całkiem okazały, chociaż nieco podupadły<sup>20</sup>. Betonowy (albo z ciętego kamienia) blok, na którym tablica El Lissitzkiego została umieszczona, wygląda na jeden z pary – krawędź drugiego jest ledwo widoczna po lewej stronie; każdy z nich wspiera dwie wąskie, odlane z żelaza kolumnienki, które z kolei dźwigają wielki, wykonany z kutego żelaza baldachim, z kroksztynami o formie plastra miodu, palmetami i zwisającymi frędzlami. Wzdłuż obu stron baldachimu falującą dziewiętnastowieczną cyrylicą wypisano litery składające się zapewne w nazwisko byłego właściciela: ŁANIN. Baldachim i pilastry tworzą ramę dla wielkiego, półkolistego zamkniętego portalu, skrytego w cieniu. To jest bez wątpienia Wejście Do Środka. Warsztaty czekają. Nic, tylko iść spełniać rozkazy Łanina albo Lenina.

Jesteśmy na prowincji, w jednym z tych miast, gdzie krajobraz wiejski nigdy nie wydaje się odległy. Kocie łby są nieregularne i dawno temu starte do poziomu błota, w którym je osadzono. Jedynie chodnik przed

<sup>20</sup> Nawet założenie, iż ten budynek to jest jakaś fabryka, oznacza podjęcie gry z wywoływaną przez fotografię (i tablicę propagandową) iluzją bezpośredniego przemawiania do adresata, jak zwróciła mi uwagę Christina Kiaer. Ale dla moich celów wydaje się to sensowne.

wejściem do zakładu wyróżniony został porządnym krawężnikiem. Wszystko tu wygląda na popękane lub zabrudzone. Przychodzi na myśl łatwy antysemityzm *Encyklopedii Britannica*, która informuje czytelników w roku 1910, iż Witebsk był miastem

starym, z chylącymi się ku upadkowi rezydencjami arystokracji i brudnymi dzielnicami żydowskimi, w których Żydzi stanowią połowę mieszkańców. Są tam dwie katedry, ufundowane kolejno w 1664 i 1777 r. [jak również sześćdziesiąt synagog i chederów; ale czytelnik *Britanniki* nie musi o nich wiedzieć]... przemysł rozwinięty w nieznanym stopniu, klasy biedniejsze utrzymują się z ogrodnictwa, budowy łodzi i handlu lnem, natomiast kupcy prowadzą ożywione interesy z Rygą, wymieniając kukurydzę, len, konopie, tytoń, cukier i drewno<sup>21</sup>.

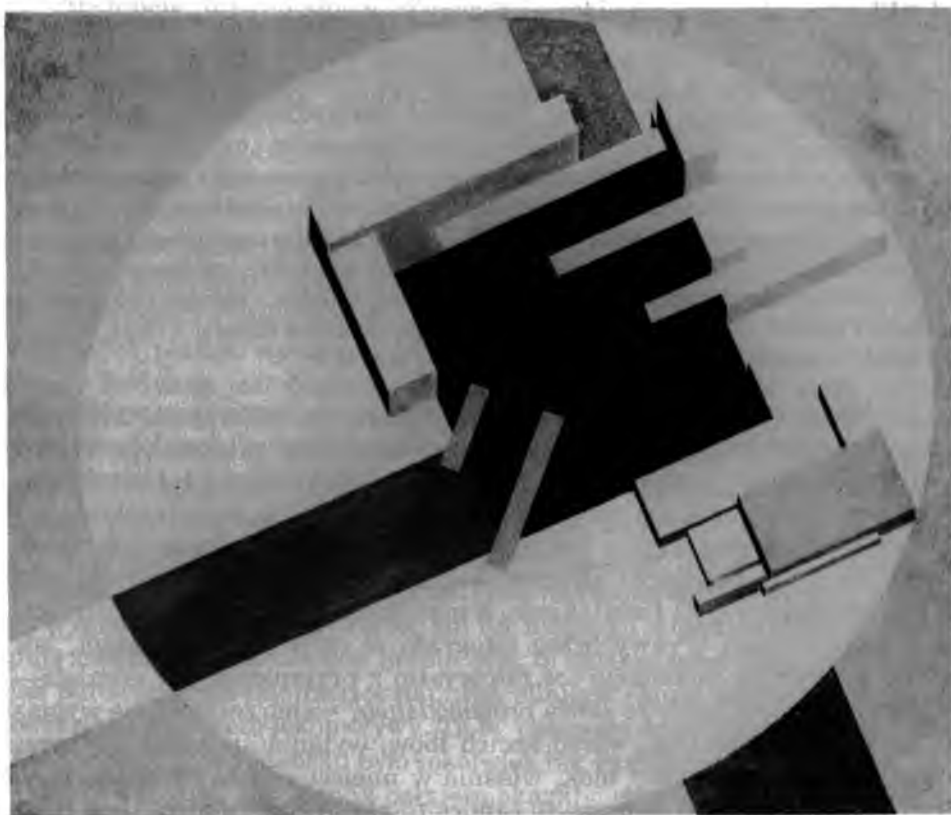
Z błota i bruku obok wyniosłego krawężnika heroicznie wybija się zmasakrowane drzewo, przycięte przez jakiegoś naprawiacza lokomotyw. Udręczone gałęzie można dojrzeć powyżej górnej krawędzi tablicy propagandowej. Kilka liści nie godzi się, że to koniec. (Ten, kto przycinał, być może nawet zaopatrzył je w rodzaj tyczek, na których podwiesiłyby się w swych ostatnich chwilach). Drzewo służyło chyba za drugi stelaż dla tablicy propagandowej El Lissitzkiego, a możliwe, że był jeszcze jakiś trzeci, po prawej stronie. (Prawy brzeg fotografii w ogóle sprawia kłopot, jak gdyby w pewnym momencie coś nie wyszło z przycięciem czy emulsją – stąd te brakujące litery ze słowa *próizwodstwo?* – ale rzeczywiście wygląda na to, że gdzieś tam, wśród kocich łbów, wyłania się jakaś podpora, może następny betonowy blok, właśnie w miejscu, gdzie obraz się kończy.) Trzy pionowe podpory na tę tablicę to nie byłoby za dużo. Jest ciężka i licha. Sklejka, prawie na pewno.

Sama tablica zapewne już nie istnieje. Pozostała tylko jej fotografia. Jednak możemy wyrobić sobie pojęcie o jej schemacie kolorystycznym i może też o zastosowanym materiale, na podstawie podobnego obrazu olejnego na sklejce – z farbą miejscami bardziej chropawą i pogrubioną przez dodanie piasku – najwyraźniej wykonanego w tym samym czasie, który to obraz ostatnio wydobyty został z magazynów Państwowego Muzeum w Baku (il. 2). (Malarze UNOWIS-u przez pewien czas dobrze wychodzili na zakupach rządowych. Obliczono, że państwo nabyło w latach 1918-1920 aż trzydzieści jeden obrazów samego Malewicza<sup>22</sup>. Można zrozumieć, dlaczego w 1924 r. został on uznany przez *Art News* za „artystę bolszewickiego.”) Obraz z Baku nosi tytuł *Miasto*<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> *Encyclopaedia Britannica*, wyd. 11, hasło: *Vitebsk*, t. 28, s. 146.

<sup>22</sup> Zob. Meyer, *Marc Chagall*, s. 605, przyp. 40.

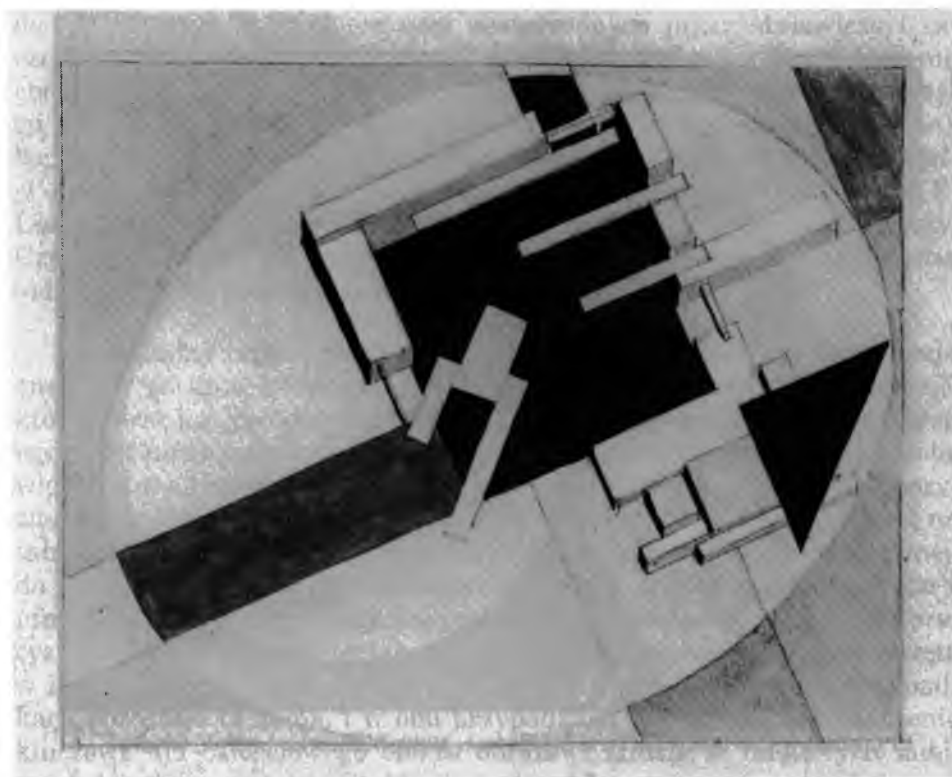
<sup>23</sup> Zob. katalog Guggenheim Museum, *The Great Utopia*, nr 207, gdzie obraz figuruje jako „olej i piasek na sklejce, 47x63,5 cm”. Kupiony został przez Urząd Muzealny Narkompros w sierpniu 1920 roku z wystawy UNOWIS-u w Moskwie, opatrzony tytułem *Gorod* [miasto] lub może, jak podaje Nisbet, *Suprematyzm (Miasto)*. Zob. Nisbet, *Introduction*, s. 48, przyp. 33 oraz katalog Harvard Museums, *El Lissitzky*, s. 168.



2. El Lissitzky, *Miasto*, 1919-20, Państwowe Muzeum Sztuki w Baku

Myślę, że będziemy mogli zacząć formułować opinię na temat modernizmu El Lissitzkiego jako autora tablicy propagandowej, jeśli porównamy ją z panelem przechowywanym w Baku i z odpowiadającym mu szkicem *Prounu I E*, również zatytułowanym *Miasto*, wykonanym w ołówku i gwaszu na papierze (il. 3). (*Proun* był tym określeniem, które Lissitzky ostatecznie przyjął dla swych prac na miejsce *ekskartiny*. Naturalnie artysta nigdy nie powiedział, co ono miało znaczyć. Najprawdopodobniej po prostu tyle, co Pro-UNOWIS, czy Projekt dla Utwierdzenia Nowych Form w Sztuce.) Inne prace, które trzeba by dodać do tego bilansu – wyobrażam sobie, że wszystkie powstały w ciągu kolejnych miesięcy 1920 r., to plakat związany z kampanią polską, faktycznie wydany drukiem i rozprowadzany, jak się zdaje, przez Oddział Publikacji Literackich Zarządu Politycznego Rewolucyjnej Rady Wojskowej Zachodniego Frontu (il. 4)<sup>24</sup>; szkic afisza dla pracowników poczty i telegrafu, upamiętniającego rewo-

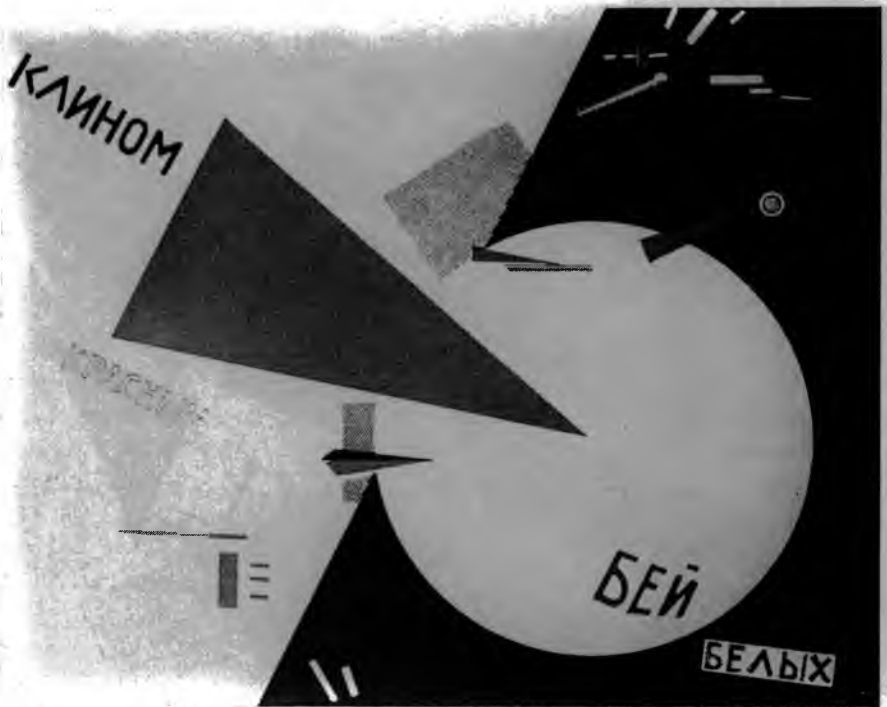
<sup>24</sup> Zob. ulotka propagandowa UNOWIS-u cytowana w: Zhadova, *Malevich*, s. 302.



3. El Lissitzky, szkic *Pruonu 1 E: Miasto*, 1919-1920, kolekcja prywatna

lucję 1905 roku, zapewne nigdy nie zrealizowanego w pełnej skali; i małe studium w tuszu i gwaszu – rozmiar jest odwrotnie proporcjonalny do aspiracji – stanowiące zarys dzieła ku czci rewolucjonistki-męczennicy Róży Luksemburg (il. 10). Czy powinniśmy myśleć o tym ostatnim jako swoistym odpowiedniku *Śmierci Marata*? [autor nawiązuje swym pytaniem do pierwszego rozdziału książki, poświęconego obrazowi Davida – przyp. tłum.] W takim wypadku plakat *Czerwonym klinem bij białych* odpowiadałby rysunkowi Davida wykonanemu dla Komitetu Bezpieczeństwa Publicznego, który w podobny sposób obsrywa (angielską) armię interwencyjną (il. 5).

Zdaję sobie sprawę, że jest to oszałamiająco bogaty obszar wyobrażeń wizualnych i nie chciałbym sugerować istnienia w nim czegoś w rodzaju składni czy słownika, by następnie można było dojrzeć w tablicy propagandowej jego przystosowane do określonego celu rozwinięcie. Chodzi o to, że El Lissitzky *nie dysponował* taką składnią czy słownikiem w roku 1920; wciąż był w trakcie wiązania ze sobą czegoś, co było trochę podobne



4. El Lissitzky, *Czerwonym klinem bij bialych*, 1920, Biblioteka Lenina, Moskwa



5. Jacques-Louis David, *Armia dzbanów*, 1793-1794, Bibliothèque Nationale de France, Paris

do tego czy owego, z materiałów dostarczonych przez Malewicza i zaczerpniętych z własnych ćwiczeń architektonicznych. Bez wątpienia chciał on, by abstrakcja zyskała gramatykę (skłonny był do systematyzacji i jego sztuka w końcu stała się aż nazbyt poprawna sama dla siebie), lecz w 1920 r. zarazem chciał jeszcze, by nie mówiła Nic – by mówiła *u-el-el'-ul-el-te-ka*. Będę twierdził, iż komunizm wojenny podtrzymywał w El Lissitzkym Malewiczowski nihilizm, z korzyścią dla niego jako artysty. Czy wychodziło to na dobre lub złe propagandzie – to już inna kwestia (od której nie zamierzam się wykręcać).

Porównajmy tablicę propagandową i *Miasto* z Baku. Oczywiście mają one wiele, może aż krępująco wiele wspólnego, chociaż trudno stwierdzić, która z prac jest prototypem, a która późniejszym wariantem. Obie wykorzystują czarno-białe i szaro-białe bloki budowlane, w których należałoby widzieć, jakąś częścią umysłu, architekturę z lotu ptaka. Tytuł kompozycji z Baku nie mógłby być bardziej jednoznaczny. Bez wątpienia tekst na tablicy propagandowej zaprasza widza do lektury nie aż tak dosłownej, do wypróbowania analogii, jakie mogą połączyć *stanki*, *depo* i *zawod*, a z nimi to, co można było faktycznie zobaczyć w warsztatach – kawałki precyzyjnie obrobionego materiału, być może, sklejone razem albo zaciśnięte w imadle. Ale ogólna zasada projekcji obrazu na świat w obu przypadkach pozostaje ta sama; i w obu przypadkach dosłowność ma znaczenie kluczowe dla całościowego efektu obrazów. *Miasto* w niektórych miejscach powtarza motywy z tablicy: „budynek” w prawym narożniku przechylonego centralnego kwadratu ujmuje krawędź jego pola (placu) w podobny sposób (w jednym przypadku jest bardziej zwarty, w drugim bardziej rozciągnięty wzdłuż powierzchni); para osobliwych, jakby szybujących w powietrzu „sztabek” czy drążków zachodzących na krawędzie kwadratu w obu przedstawieniach odgrywa kluczową rolę; i tak dalej. Podstawowy narys koła, skośnie ustawiony kwadrat i cztery diagonalne osie promieniujące z tego centrum, czy to wspierające je czy nacierające nań, nie różnią się zasadniczo w jednej i drugiej kompozycji.

A jednak wszystko, naprawdę, jest inne. Najpierw to, że w *Mieście* organizujące całość koło pozostaje nienaruszone. Elementy architektury spoczywają na nim, wygląda, jakby stanowiło solidną substancję. Tam, gdzie trzy główne promieniujące pasy szarości czy czerni przecinają jego obwód, ulega zmianie ich kolor i, nawet bardziej zdecydowanie, ton. Koło potwierdza swój status czegoś twardego i konkretnego:

Sprawdziliśmy pierwsze odcinki dwuwymiarowej przestrzeni naszej konstrukcji i stwierdziliśmy, że jest równie mocna i wytrzymała jak sama ziemia<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> El Lissitzky, *PROUN. Nie wizje świata, LECZ – rzeczywistość świata*, pierwodruk w: „De Stijl”, rocznik 5, nr 6 (czerwiec 1922), przekład angielski (w:) Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, s. 347.

Lub znowu:

Życie kładzie teraz nową, żelbetową płytę pod fundament komunizmu dla wszystkich narodów świata; dzięki PROUNowi na tym uniwersalnym fundamencie zbudujemy jedno miasto świata dla wszystkich ludzi na kuli ziemskiej<sup>26</sup>.

Nie powiedziałbym, że przestrzeń i architektura tablicy propagandowej są monolityczne w tym sensie. Koło zostało przesunięte do góry i na prawą stronę jej powierzchni, skurczone o połowę w relacji do pola obrazowego, i oczywiście zmieniło kolor. Zaryzykuję przypuszczenie, że jest czarne, ze skośnie ustawionym kwadratem barwy czerwonej (jak w tym afiszu upamiętniającym rok 1905). Można by przyjąć także wersję odwrotną. Chciałbym znać kolor drobnego, zdecydowanego kwadratu szubującego w centrum, „powyżej” tego dużego. Czy mógłby to być jeszcze jeden odcień czerwieni, podobnie jak to było z czernią na czarnym tle w przypadku analogicznych elementów w *Mieście*? A czy te promieniujące pasy – przynajmniej niektóre z nich – także byłyby czerwone? Chyba nie ma sensu dopatrywać się tu zbyt wielu barw.

W swym stanie doskonałym suprematyzm wyzwolił się z indywidualizmu oranżu, zieleni, błękitu itp. i zwycięsko dotarł do czerni i bieli. W nich widzimy czystość energii<sup>27</sup>.

Ujrzałem rewolucję jako nie mającą żadnego koloru. Kolor należy do przeszłości. Rewolucja nie stroi się w kolory, nie płonie nimi. Kolor jest ogniem *ancien regime*'u.

Anarchia [nawet pisząc w 1923 czy 1924 r. Malewicz wciąż jeszcze nadawał temu słowu pozytywny walor] ma barwę czarną; to znaczy, (...) pojedynczy ciemny promień pochłoniął wszystkie kolory i umieścił wszystko poza samą różnicą i przewagą. Wszystko teraz jest takie samo (...)<sup>28</sup>

Kolorowa czy nie, tablica agitacyjna El Lissitzkiego w swej generalnej strukturze o wiele mniej przypomina architekturę niż obraz z Baku. To samo tyczy się jej relacji do szkicu *Prounu 1 E*: zmiana koła w elipsę, tak jak to artysta zrobił tutaj, prawie w ogóle nie narusza podstawowej architektoniki, a raczej wzmacnia skojarzenie z architekturą: wprowadza koło i kwadrat w perspektywę i pozwala usadzić się budynkom wokół centralnej płaszczyzny „placu” w sposób jeszcze bardziej przekonujący. Siłą kontrastu koło i kwadrat na tablicy propagandowej robią na mnie wrażenie o

<sup>26</sup> El Lissitzky, „PROUN”, 1920-21, przeł. L. Kasajew, (w:) A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, Kraków 1998, s. 247.

<sup>27</sup> El Lissitzky, „PROUN”, tekst z „De Stijl”, przekł. angielski w: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, s. 347.

<sup>28</sup> Oba cytaty pochodzą z rękopisu Malewicza, „1/42 bezprzedmiotowości”, 1923-25, cyt. w: Andersen, 3, s. 103 i 145.



wiele bardziej nie-przestrzennych, nie wiadomo czy są masywne, czy też pozbawione masy, wydają się niejasno przesunięte względem siebie i w stosunku do otaczającej przestrzeni (albo powierzchni). (Jest to oczywiście kwestia domysłu, jak owa tablica faktycznie działała. Niewątpliwie decydującym czynnikiem był kolor, a on właśnie pozostaje dla nas nieznanym.) Cztery główne pasy promieniujące z centrum kompozycji przebiegają teraz przez krawędź koła z całkowicie różną szybkością. Są odchylone od brzegów tablicy ku górze lub ku dołowi pod ostrzejszym kątem niż na obrazie z Baku czy na *Prounie*. Pas wchodzący od dołu z lewej strony, poganiany na swej drodze przez dwie strzałki ostre jak igły, jedną znajdującą się w jego obrębie, drugą zdażającą równolegle, zatrzymuje się niczym martwy w momencie zderzenia z obwodem koła: trzy pręgi czy drażki w prawym górnym rogu wyglądają jak zjawiające się ponownie linie działania jego siły. Pas zmierzający ku górze od *Dwiniem proizvodstwo* obchodzi się bezwzględnie z czarnym kołem i nie przerywa swego biegu aż do czołowego zetknięcia z czerwonym kwadratem, płaszczyzna w płaszczyznę – coś, co nie dane jest pasom na pozostałych dwóch obrazach (ich abstrakcyjna siła była tam opanowywana i kanalizowana, przesłaniana lub częściowo ukrywana, aż stała się bezpieczną częścią planu komunistycznego miasta). Pas na samej górze podobnie wydaje się przecinać krawędź koła nie zważając nań zbyt, chociaż tutaj ten efekt znów jest inny niż w przypadku pasa poniżej, który zaznacza się zdecydowanie jak na fladze: jakakolwiek byłaby barwa górnej diagonali, wygląda w każdym razie na naniesioną jakby tylko próbnie, przezroczystą – niczym warstwa pewnej substancji, poprzez którą możemy spoglądać na koło umieszczone pod spodem.

Moje studia wykazały, iż kolor w swoim podstawowym stanie jest autonomiczny; to znaczy, każdy promień ma swoją własną energię i charakterystykę (...) Myślę, że wolność zdołamy osiągnąć dopiero wtedy, gdy nasze pojęcia o organizacji brył zostaną całkowicie rozbite (...) Doskonałość natury tkwi w absolutnie ślepej wolności jej poszczególnych elementów – jednostek, które są zarazem absolutnie współzależne<sup>29</sup>.

Przerwałem niebieski abażur ograniczeń kolorystycznych, wyszedłem w biel; za mną, towarzysze awiatorzy, żeglujcie w otchłań (...)<sup>30</sup>

<sup>29</sup> K. Malewicz, *Futuryzm-suprematyzm*, rękopis niepublikowany, 1921, częściowo przetłumaczony na angielski w katalogu Armand Hammer Museum of Art, *Kasimir Malevich, 1878-1935*, Los Angeles 1990, s. 177-178. Zmieniłem kolejność cytowanych zdań, żeby uwydatnić korespondencję tego tekstu z praktyką El Lissitzkiego.

<sup>30</sup> K. Malewicz, *Sztuka bezprzedmiotowa i suprematyzm* (oryginalna wersja tekstu ukazała się w katalogu Dziesiątej Wystawy Państwowej w Moskwie w 1919 r.), przekł. polski w: *Żadowa, Poszukiwania i eksperymenty...*, s. 285.

Moje opisy, mimo że pobudzone energią powyższych fragmentów praktycznej krytyki autorstwa Malewicza – a jestem pewien, że jej wątki odzywały się echem także w czasce El Lissitzkiego wówczas, gdy tworzył – nazbyt są wypracowane i drobiazgowo w stosunku do przedmiotu, który mają uchwycić. El Lissitzky stosuje efekty proste. Niezwykła skala tablicy propagandowej przypuszczalnie stanowi jedną z przyczyn tego faktu. Taka też jest natura tej roboty – umiejętność wyczucia, z czym potrafią sobie poradzić i czym są zainteresowani potencjalni widzowie. I uproszczenie w przypadku El Lissitzkiego wyszło pracy na dobre, a nie na złe.

Jest jedna klisza modernistycznej historii sztuki, której nie potrzeba, moim zdaniem, usuwać. Częstoć w nurcie modernizmu kluczem do stworzenia przekonującego obrazu wydawało się uchwycenie na nowo faktu, że obraz jest płaski – że płaszczyzna wyznacza jego empiryczne granice i stawia mu opór – oraz wydobywanie tego faktu w sposób interesujący, czy nawet, w pewnym sensie, prawdziwy. Widzimy właśnie taki przypadek. Strukturę tablicy El Lissitzkiego organizuje seria czołowych kolizji między trójwymiarowymi zakusami a dwuwymiarowym przymusem: z jednej strony mamy zazębienie się i piętrzenie elementów architektonicznych jako brył w przestrzeni, z drugiej zaś nadrzędne formy czy obszary działania represyjnej siły – zaczepne drążki, ciemne koło, kształty napisu. Wygląda to tak, jak gdyby El Lissitzkiemu potrzebny był tutaj ten rodzaj otwartej, dramatycznej konfrontacji między obiema instancjami formalnymi obrazu – ta inscenizacja płaskości i głębi we wzajemnej niezgodzie – po to, by wskrzesić „płaskość” jako cokolwiek więcej niż tautologię w typie Maurice’a Denis’a. Z pewnością potrzebował tej konfrontacji, żeby znaleźć sposób jej uogólnienia jako „energii” w sensie Malewiczowskim: to znaczy, jako pustki i bezprzedmiotowości, „absolutnie ślepej wolności” – czarnego kwadratu, białej otchłani, przestrzeni „poza samą różnicą i przewagą”.

Ta myśl przywodzi mnie z powrotem do rozważań o *Prounach* w ogóle. Mam wrażenie, że w sztuce El Lissitzkiego generalnie zbyt dużo jest samej różnicy i przewagi, a za mało ślepej wolności. Oczywiście, El Lissitzky jest tak samo hiperczuły na płaskość obrazowego podłoża, jak każdy inny ambitny malarz około roku 1920; i wytycza w swoich *Prounach* serię paradoksalnych ścieżek, które prowadzą widza z powrotem do czerni, bieli i szarości – „technicznych materiałów” – przylegających jak strup do powierzchni ex-obrazu. Problem, moim zdaniem, stanowi mozołny, jakby kawałek po kawałku, przebieg tej demonstracji, zanadto związany ze swoim czasem. „Płaskość” w *Prounach* zawsze pozostaje istotą rzeczy nieco skrytą, nie narzucającą swej oczywistości, jawi się raczej jako jeszcze jeden paradoks czy możliwość pośród innych. Nigdy nie jest gwałtem albo jakąś ślepą totalnością, nigdy czymś takim jak bezpośrednio odczuwalne

działanie grawitacji, które wciąga elementy malowanej architektury w swoją orbitę – wypaczając je, sprasowując parowym walcem, „za mną, towarzysze awiatorzy”.

Ostatnią rzeczą, jaką chciałbym tu sugerować, jest potrzeba przyjęcia jednej czy drugiej z powyżej wskazanych koncepcji płaskości za właściwą. Zajmujemy się estetyką, a nie ontologią. W dziedzinie estetyki nie należy wydawać sądu o potrawie, jeśli się jej nie skosztuje. A *Prouny*, tak jak są eleganckie i pomysłowe, zbyt często sprawiają na mnie wrażenie potrawy cokolwiek rozcieńczonej. „Myślę, że wolność zdołamy osiągnąć dopiero wtedy – powiada Malewicz – gdy nasze pojęcia o organizacji brył zostaną całkowicie rozbite”. Rozbite, a nie poddane uprzejmemu zakwestionowaniu. W tym względzie, obawiam się, Malewicz jest głosem modernistycznej mądrości. Zwyczajna niezdolność (lub niechęć) El Lissitzkiego do oznaczania płaskości jako siły, czy instancji oporu, wydaje mi się kluczowym czynnikiem ograniczającym go jako artystę. Jego tablica propagandowa jest tak dobra, jak on sobie na to zasłużył, prawdopodobnie po prostu dlatego, że okoliczności pozwoliły mu uczynić płaskość metaforą, przynajmniej ten jeden raz – dać jej zastraszczonej, na miarę komunizmu wojennego, rodzaj mocy<sup>31</sup>.

Owa metafora (podobnie jak formalny język) była zasadniczo prosta – można by powiedzieć, naiwna. Płaskość po prostu *była* totalnością, co znaczyło Plan, System, Organizację. PŁASKOŚĆ = ENERGIA + WEWNĘTRZNA LOGIKA:

Podstawowym warunkiem poprawy sytuacji gospodarczej kraju jest wykonanie bez odchyień *jednolitego planu ekonomicznego*, obliczonego na następny okres historii (...)

<sup>31</sup> Charakterystyczną dla *Prounów* relację: płaskość versus głębia, specyfikę i efektywność jej rozwiązania opisał najlepiej Yve-Alain Bois, szczególnie w: Y.-A. Bois, *Lissitzky, Malévitch et la question de l'espace*, w katalogu Galerie Jean Chauvelin *Suprématisme*, Paris 1977, s. 29-46; Y.-A. Bois, *Metamorphosis of axonometry*, „Daidalos, Berlin Architectural Journal” 1981, nr 1, s. 50-58; Y.-A. Bois, *From -∞ to 0 to +∞. Axonometry, or Lissitzky's mathematical paradigm*, w katalogu Van Abbemuseum, *El Lissitzky architect painter photographer typographer* (Eindhoven, 1990), s. 27-33. Wiele się nauczyłem z tych artykułów, a także ze znakomitego wykładu, który Bois wygłosił na sympozjum towarzyszącym wystawie El Lissitzkiego w 1987 roku, a którego wątki znalazły się w: Y.-A. Bois, *El Lissitzky: Radical Reversibility*, „Art in America”, nr 76 (kwiecień 1988), s. 160-181; wciąż jednak nie mogę się zgodzić z osądem estetycznym (zawartym głównie *implicite*), który towarzyszy wyjaśnieniom na temat aksonometrii El Lissitzkiego. Wydaje mi się, że Bois proponuje taki schemat, w ramach którego ograniczenia El Lissitzkiego co do poczucia przestrzeni – objawiające się jej nazbyt uważnym wykreśleniem, zbytnią zawilnością i lokalnością – można widzieć w związku z inteligentnym i ambitnym usiłowaniem przemysłowca konwencji perspektywy. W tym przypadku, podobnie jak w innych w obrębie modernizmu, ambicja i inteligencja nie gwarantują artystycznego powodzenia – czasami wręcz przeciwnie.

1. Opracowanie planu elektryfikacji gospodarki narodowej i realizacja programu minimum elektryfikacji (...)
2. Wybudowanie podstawowych regionalnych stacji elektrycznych pierwszej serii i przeprowadzenie podstawowych linii przekazu elektrycznego, z odpowiednim zwiększeniem produkcji w fabrykach wytwarzających sprzęt elektryczny.
3. Wyposażenie rejonowych stacji drugiej serii, dalszy rozwój sieci linii elektrycznych i sukcesywna elektryfikacja najważniejszych procesów produkcyjnych.
4. Elektryfikacja przemysłu, transportu i rolnictwa (...)

Realizacja powyższego planu możliwa jest nie na drodze oddzielnych i pojedynczych heroicznych wysiłków ze strony przodujących elementów klasy robotniczej, lecz na drodze uporczywej, systematycznej, planowej pracy, która przyciągnie coraz szersze masy robotników. Powodzenie takiej rozszerzającej się mobilizacji i nauki pracy może być zagwarantowane jedynie przy odpowiednio szerokiej i intensywnej kampanii wyjaśniającej prowadzonej wśród mas miejskich i wiejskich, która wskazywałaby istotne znaczenie planu ekonomicznego, jego wewnętrzną logikę, zapewniającą korzyści odczuwalne dla wszystkich dopiero po dłuższym czasie, wymagającą największego wysiłku i największych poświęceń<sup>32</sup>.

Oto rezolucje Dziewiątego Zjazdu Partii, opublikowane zaraz po jego zakończeniu czwartego kwietnia.

Stajemy przed problemem wyobrażenia sobie sytuacji, w której język taki jak ten i wizje przyszłości takie jak te (żadnej z nich, o ile dobrze rozumiem, nie uznalibyśmy dzisiaj za najbardziej poetyckie przedstawienie utopii), weszły w artystyczny krwioobieg i zaszczepiły w abstrakcyjnym obrazie uczucie pozyskania świata. „Istotne znaczenie”. „Wewnętrzna logika”. Korzyści „odczuwalne dla wszystkich dopiero po dłuższym czasie”. Takie zdania brzmią znajomo. Ukazuje się nam *lingua franca* praktyki artystycznej modernizmu przybierająca formę – chwilowo tę formę – społecznego urojenia. Artyści rzadko przeżywają momenty, kiedy stworzony przez nich rodzaj ezoteryzmu wydaje się naprawdę duplikatem tego, który tworzą ludzie posiadający władzę. Najlepiej korzystać z chwili, kiedy trwa. „Nie na drodze oddzielnych i pojedynczych heroicznych wysiłków”, lecz „pod przywództwem zorganizowanej, skonsolidowanej Partii UNOWIS-u”.

Dwa cytaty otwierają tekst El Lissitzkiego z tego czasu. Jeden z *Upadku cywilizacji zachodniej* Spenglera:

Wszystkie rodzaje sztuk są śmiertelne, nie tylko jej poszczególne dzieła, lecz sztuka jako całość. Kiedyś przestanie istnieć ostatni portret Rembrandta, nawet jeśli namalowane płótno zachowa się w stanie nie uszkodzonym; zaniknie oko, które rozumie ten język form.

<sup>32</sup> Zob. W. H. Chamberlin, *The Russian Revolution, 1917-1921*, (1935), reprint: London and New York 1952, t. 2, s. 490-491.

A drugi z samego Malewicza:

Wojna domowa nowej sztuki ze starą trwa aż do chwili obecnej<sup>33</sup>.

Pozostaje jeszcze wiele do powiedzenia na temat tablicy propagandowej. W pewnym sensie, nawet nie zaczęliśmy dotykać tego jej aspektu, który wydaje mi się prawdziwym źródłem utopii El Lissitzkiego: to znaczy, rozumienia przezeń możliwych, wiosną i latem 1920 r., relacji między dwoma wielkimi formami języka znaków ustalonego generalnie w kulturze – wizualną i werbalną; relacji między obrazem a tekstem. Sytuacja zaistniała po 1917 roku przez pewien czas wydawała się przynosić załamania i możliwość ustawienia na nowo tych rozróżnień, i to przede wszystkim pozwala zrozumieć wiarę artystów, że ich projekt ma charakter polityczny i że przypada mu pewien udział w doprowadzeniu do śmierci świata.

Fabryka nie zgadza się z dwoma przedmówcami [to znaczy ze Sztuką i Cerkwią] i rzecze: „Przerobię świat i jego ciało, przekształcę ludzką świadomość, uczynię człowieka wszechobecnym przez poznanie tych doskonałości, które mam w sobie i świat wcieli się we mnie... Stanę się Tym, który wie wszystko, będę Bogiem, ponieważ sam jeden Bóg zna wszystkie sprawy świata. Wszystkie elementy Natury zbiorą się razem we mnie i będę wiecznością. Udzielę człowiekowi daru widzenia, słyszenia i mowy w wielości przestrzeni, odbuduję mechanikę jego ciała według doskonałych metod. Sprawię, że jego wola stanie się częścią mego własnego gładkiego funkcjonowania, wchłonę moce wiatru, wody, ognia i powietrza i uczynię je wszystkie wyłączną własnością człowieka. A kiedy wszystko zostanie powiedziane i wykonane, wówczas cały ten świat, który jest po prostu nieudanym eksperymentem technicznym autorstwa Boga, zostanie przebudowany przeze mnie i będzie dobry.” Któż to zatem jest, kto przemawia tak zachwale poprzez wargi Fabryki? To sam Bóg, wykrzykujący szorstko przez jej usta<sup>34</sup>.

Zaznaczmy, że dla Malewicza w roku 1920 – to był ustęp z jego tekstu *Bóg nie został strącony*, napisanego w tymże roku w Witebsku – pojęcia Boga i Fabryki są niemal bezgranicznie elastyczne. Bóg jest Niczym, co

<sup>33</sup> El Lissitzky, *PROUN*, tekst niepublikowany, napisany w Witebsku i w Moskwie w latach 1920-21, zaprezentowany jako wykład w moskiewskim Inchuku w październiku 1921, przełożony na język polski w: A. Turowski, *Między sztuką a komuną*, s. 234-248. Nisbet pokazał, jak głęboki był wpływ Spenglera na El Lissitzkiego w tamtym okresie i jak powszechny był ten entuzjazm w łonie awangardy rosyjskiej – przynajmniej do czasu, gdy Lenin wypowiedział się w tej sprawie. Zob. Nisbet, *Introduction*, s. 29 i 49, przyp. 55 i 56. Cytat z Malewicza zaczerpnięty został z tekstu *Problem sztuki naśladowczej* (UNOWIS, Smoleńsk, październik 1920), będącego jedną z jego najczerwieńszych i najbardziej „kolektywistycznych” wypowiedzi. Zob. Andersen 1, s. 178.

<sup>34</sup> K. Malewicz, *Bóg nie został strącony* (Witebsk, 1922), teza 30, przekł. angielski w: Andersen 1, s. 218.

zbudowali ludzie, co znaczy dokładnie tyle, że jest niezniszczalny. Zaś Fabryka znaczy o wiele więcej niż technologia czy nawet technokracja. Oznacza Partię. Oznacza Materializm. Oznacza marksistowski sen o tożsamości.

Myślę, że nie zrozumiemy problemu tekstualności UNOWIS-u w roku 1920 – a Malewicz był pisarzem, nie malarzem, w latach, które szczególnie nas interesują – jeśli nie spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, czym były partia i polityka w okresie znanym pod nazwą komunizmu wojennego. To onieśmielające zadanie. Postaram się nie zgubić w szczegółach i nie dać się całkowicie odwieść od tematu przez katalog okropności.

Pewien katalog tego rodzaju jest obowiązkowy. Wiosną i latem 1920 roku, na przykład – domyślicie się, że najbardziej skłonny byłbym przyjąć te ramy czasowe dla momentu powstania tablicy El Lissitzkiego<sup>35</sup> – bolszewicy walczyli o przetrwanie na co najmniej pięciu frontach. Witebsk znajdował się tylko kilka mil od jednego z nich. Stanowił centrum rezerwy dla Armii Czerwonej: to znaczy, że w samym mieście i w jego otoczeniu stacjonowały setki tysięcy żołnierzy<sup>36</sup>. (Armia Czerwona w roku 1920 deklarowała pięćmilionową liczebność<sup>37</sup>. Liczba w oczywisty sposób zawyżona, ale przynajmniej daje pojęcie o tym, co oznaczała „militaryzacja” – wówczas ulubiona metafora Trockiego.) Armiom towarzyszą dezertery. Według pewnego sprawozdania Komitetu Partii, od marca do lipca schwymano 30 000 dezertersów (i 313 bandytów) na obszarze między Wi-

<sup>35</sup> Nisbet sugeruje, że tablica propagandowa powstała w związku z przypadającą w grudniu 1919 rocznicą Komitetu do Walki z Bezrobociem. Zob. katalog Harvard Museums, *El Lissitzky*, s. 181. Ja widzę ją jako zaprzęgniętą bardziej bezpośrednio do kampanii bolszewików przeciwko absencji i braku dyscypliny w pracy, która stanowiła główny temat IX Zjazdu Partii w marcu i kwietniu 1920 oraz Zjazdu Związków Zawodowych niedługo potem. Wygłoszona przez Trockiego 18 kwietnia mowa na temat militaryzacji pracy, zawierająca wołanie o plakaty propagandowe (zob. niżej) pojawia się w tym kontekście. Piłsudski rozwinął atak pod koniec kwietnia, Witebsk stał się usytuowanym za linią frontu centrum działań wojskowych w okresie od maja do lipca i prawdopodobnie wtedy powstaje *Czerwonym klinem bij białych*. Wszystko to nie dowodzi jeszcze, że tablica propagandowa (która oczywiście przypomina *Czerwonym klinem...* pod względem formy) wykonana została w tym samym okresie lub trochę tylko wcześniej. Wydaje mi się po prostu, że bilans prawdopodobieństw skłania do takiego przypuszczenia.

<sup>36</sup> Zob. Chamberlin, *Russian Revolution*, mapa 2:299.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 29, 315. Por. O. Figes, *The Red Army and Mass Mobilization during the Russian Civil War 1918-1920*, „Past and Present”, nr 129 (1990) oraz R. Pipes, *Russia under the Bolshevik Regime* (New York, 1993), s. 51, 59-60, jeśli chodzi o ostatnie szacunki dezercji i przypadków niestawiania się rekrutów w punktach werbunkowych, jak również o olbrzymią dysproporcję między oddziałami walczącymi na froncie a „rezerwami”.

tebskiem a sąsiednim większym miastem, Smoleńskiem<sup>38</sup>. Wielu z nich było chłopami, którzy wracali do swych wiosek po zaopatrzenie. Partyjna gazeta dla mas wiejskich, „Biednota” (bieda), donosiła 18 kwietnia o pomyslnym wykonaniu zadania przez witebski Okręgowy Komitet do Walki z Dezercją, kiedy to udało się odzyskać na rzecz państwa dziewięćdziesięciu pięciu dezertersów, siedem koni i jedną świnię<sup>39</sup>.

Każdy, kto próbował poskładać w całość obraz sytuacji państwa w roku 1920 – myślę szczególnie o grupie UNOWIS, martwiącej się o swe przydziały dla pracowników sztuki, liczącej dywizje Piętnastej Armii Czerwonej, obserwującej jak jazda Budionnego (z jej dwunastoma prawdziwymi samolotami!) przechodzi przez miasto kierując się na zachód – musiał polegać na pogłoskach, półprawdach i plotkach. Wiktor Serge, który przeżył ten okres, ma tutaj wiele do powiedzenia:

Na polach zboże zostało już zebrane i zwiezione. Chowano je. Chłopi, którzy walczyli swymi kosami pod czerwoną flagą, teraz ukrywali swoją pszenicę i bili na trwogę, że nadchodzi antychryst. Inni, ich synowie, z czerwonymi gwiazdami naszytymi na stare czapki Armii Imperialnej, przybyli by przeszukać ich stodoły. Robotnicy, bojąc się ukamienowania, przemawiali do starszych wioski... Wokół brzegów tego dziwnego ładu, jak rozgorączkowane mrówki na mrowisku, krążyły armie, które topniejąc, przekształcały się w uzbrojone bandy i zbrojne bandy, które rosły w liczbę aż stawały się armiami. W kraju błękitów i żółcieni – szczytów i wydm z piasku – pewien podoficer, przeistoczywszy się w atamana, wysyłał kolejną robotników wrzuconych żywcem do kotłów ich własnych lokomotyw. Jednak, jako syn ludu, oddawał córki swoich dawnych generałów w ręce rozwścieczonych żołnierzy. Z pociągów pancernych ślepe oczy działały przyglądały się stepom, które kiedyś najechali łucznicy Dżingis Chana. Dżentelmeni o ciałach bez skazy, wysmarowani wodą kolońską, noszący doskonale wypraną bieliznę pod mundurami Wielkich Mocarstw, (...) obserwowali rosyjską ziemię wychyleni z okien swych pullmanowskich wagonów. Na ich rozkazach obok daty widniały: Waszyngton, Londyn, Paryż, Rzym, Tokio. Mieli (...) idee tak wypolerowane i dobrze zaokrąglone, jak swe paznokcie: idee na temat barbarzyństwa i cywilizacji, plagi żydowskiej, anarchii słowiańskiej, złota niemieckiego, zdrady Lenina, szaleństwa Trockiego-Bronsteina, na temat niechybnego triumfu porządku (...)<sup>40</sup>.

(Wszystkie idee, które oczywiście znów są w modzie. Ale wtedy Serge był ostatnim człowiekiem, o którym można by sądzić, że jego ironia skupi się po stronie zwycięzców.)

<sup>38</sup> Zob. M. Fainsod, *Smolensk under Soviet Rule* (Cambridge, Mass., 1958), s. 41.

<sup>39</sup> Zob. M. von Hagen, *Soldiers in the Proletarian Dictatorship: the Red Army and the Soviet Socialist State, 1917-1930* (Ithaca and London, 1990), s. 73, przyp. 18.

<sup>40</sup> V. Serge, *Conquered City*, tłum. R. Greeman (London, 1978), s. 135-36; w oryginale jako *Ville Conquise* (Paris, 1932). Por. rozdział na temat komunizmu wojennego w: V. Serge, *Year One of the Russian Revolution* (New York, 1992), s. 352-376.

W styczniu i lutym 1920 r. gazety pełne były bólu konania rządów admirała Kołczaka na Syberii. Legiony czechosłowackie wydały admirała w ręce Czerwonych. Generał Janin i jego Siły Sprzymierzone – francuskie, amerykańskie, japońskie – kierowały się w stronę Pacyfiku. Armie kozackie zwróciły się na Południe przez pustynię ku Persji i Turkiestanowi. Na Ukrainie pod koniec kwietnia Polacy pod wodzą Piłsudskiego uderzyli od Południa i Wschodu. Zdobyli Kijów 6 maja. Na tyłach bolszewickich linii armia anarchisty Nestora Machno prowadziła walkę przeciwko „instytucjom terroru, takim jak wasze Komisariaty i Cze-ka, które dokonują samowolnych gwałtów na masach pracujących”<sup>41</sup>. Sam Dzierżyński, szef Cze-ka, został wysłany na Ukrainę, by tam prowadzić wojnę na tyłach<sup>42</sup>. W czerwcu i lipcu sprawy obróciły się przeciwko Piłsudskiemu. Do połowy lipca wojska polskie na Ukrainie i na równinach na Zachód od Witebska znajdowały się w pełnym odwrocie. Bolszewicy wahali się przez moment, czy podjąć próbę wcielenia w życie idei eksportu rewolucji, ale w końcu ruszyli na Warszawę. Zostali pobici opodal miasta w połowie sierpnia. Doszło do sytuacji patowej. Biali zajęli ostatnie swoje pozycje na Krymie. Baron Wrangel ogłosił się tam głową państwa na początku kwietnia. Pełne zaniepokojenia telegramy od Wysokiego Pełnomocnika Wielkiej Brytanii w Konstantynopolu wkrótce pokazały jasno, że Sprzymierzeni umywali ręce od zmartwień swych klientów. Podpisanie rozejmu z Polską w październiku zapowiadało katastrofę. Sam Budionnyj dotarł na Południe, nad Dniepr. Do połowy listopada francuskie okręty wojenne i oddziały transportowe przeprowały wojska Wrangla – wszystkich 145 693 żołnierzy, według obliczeń Barona<sup>43</sup> – przez Morze Czarne i do Bosforu. Machno podał Czerwonym pomocną dłoń, mniej więcej na miesiąc, w kampanii przeciw Baronowi Wranglowi. Reżim nawet zgodził się w zamian, w październiku, zwolnić uwięzionych anarchistów i przyznać im prawo uprawiania propagandy. Kiedy już wojska Machno spełniły swoje zadanie, zgoda została podarta na kawałki. Armia Czerwona skierowała się na Zachód ku Gulai Polye i jej anarchistycznej Republice (z jakiegoś względu te dwa ostatnie słowa w normalnie pisanych historiach są niezmiennie zamykane w cudzysłów, jak gdyby dla zaznaczenia, że autor odcina się od samej idei tego rodzaju). Machno dostał się na stepy. Wciąż pozostawał na wolności, jego armia chłopów kurczyła się, gdy

<sup>41</sup> Dokument pochodzi z: P. Arshinov, *History of the Makhno Movement* (Berlin 1923), cytowany w: Chamberlin, *Russian Revolution*, t. 2, s. 234. Jest charakterystyczne dla Chamberlina, że potrafi opisać działalność Machno w sposób trzeźwy i rzetelny.

<sup>42</sup> Zob. *ibidem*, s. 300, gdzie zaangażowanie Dzierżyńskiego wzięte zostało za dowód powagi zagrożenia bolszewików na terytorium Machno.

<sup>43</sup> Zob. *ibidem*, s. 332 i w sprawie reakcji brytyjskiej s. 321. Pipes, *Russia under the Bolshevik Regime*, s. 134 podaje liczbę 83 000.



marynarze z Kronsztadu powstali przeciw Piotrogradowi w marcu 1921 roku.

Oto ów rok chaosu w mocno zredagowanej wersji; czy może powinniśmy go nazywać rokiem formowania się państwa (w bólach, ale ostatecznie nie bez efektu, a jak na taki proces – to znaczy jak na powstawanie państw – może nawet nie dokonało się to w sposób szczególnie krwawy)? Republika Machno stanowiła tylko wierzchołek góry lodowej walk chłopskich. Wszystkie toczyły się w roku 1920, zwłaszcza w okręgu tambowskim oraz wzdłuż Wołgi, między Samarą a Orenburgiem, na Kaukazie i na zachodnich obrzeżach Syberii. Powstało dwadzieścia czy więcej chłopskich armii, część z nich była po prostu hordami bandytów zawiązującymi się mniej więcej na miesiąc, inne publikowały manifesty i próbowały tworzyć załączki alternatywnego rządu<sup>44</sup>. (Jedno z haseł *czabanów* nadwołżańskich w 1919 r. brzmiało: „Precz z dominacją komunistów i anarchistów! Niech żyje władza Rad na gruncie programu Rewolucji Październikowej!”<sup>45</sup>. Ideologia chłopskiej rewolty pełna jest dziwnych zawirowań.) Lenin, zastanawiając się później nad tym zjawiskiem, przesadzał tylko trochę, nazywając owe powstania bardziej niebezpiecznymi „niż Denikin, Judenicz i Kołczak razem wzięci, albowiem mamy do czynienia z krajem, w którym proletariąt stanowi mniejszość, mamy do czynienia z krajem, w którym ruiną została dotknięta własność chłopska (...)”<sup>46</sup>.

Przypuszczam, że grupa w Witebsku usilnie starała się śledzić kolejne zwroty wydarzeń na Ukrainie. Malewicz urodził się w Kijowie. Mogła interesować go polityka Machno. El Lissitzky pracował w tymże mieście w 1919 roku, bezpośrednio przed przeniesieniem się do Witebska. Zatrudniony był w dziale artystycznym lokalnego Komisariatu Oświaty. Swe zdolności poświęcił projektowaniu książek w języku jidysz. Zdobycie Kijowa przez Denikina w lecie 1919 r. prawdopodobnie zamknęło sprawę serii bajek dla dzieci, które El Lissitzky zobowiązał się opracować dla Jidyszer Folks Farlag<sup>47</sup>. Biali nie byli skłonni brać takich projektów pod swe

<sup>44</sup> Zob. O. Figes, *Peasant Russia, Civil War. The Volga Countryside in Revolution (1917-1921)*, (Oxford 1989), zwłaszcza s. 321-353. Por. Pipes, *Russia under the Bolshevik Regime*, s. 372-378, 386-388, który nazywa tę formę oporu „drugą wojną domową”.

<sup>45</sup> Zob. Figes, *Peasant Russia, Civil War*, s. 329.

<sup>46</sup> W. Lenin, *Sprawozdanie z działalności politycznej KC RKP(b) 8 marca (1921)*, (w:) idem, *Dzieła wszystkie*, t. 43, s. 21-22. Zważywszy na datę, nie dziwi fakt, że punktem wyjścia dla Lenina jest powstanie w Kronsztadzie i obawa przed „drobnoburżuazyjną kontrrewolucją i drobnoburżuazyjnym anarchizmem”, ale jasne jest także, iż widzi on Kronsztad jako kolejne ogniwo w ciągu „żakierii” poprzedniego roku, a odnosi się w szczególności do Samary, przyjmując ją za podstawę porównania.

<sup>47</sup> Zob. Nisbet, *Introduction*, s. 15-16 oraz katalog Harvard Museums, *El Lissitzky*, s. 179-180. Nisbetowi tak zależy na pokazaniu, iż w Kijowie El Lissitzky nie uprawiał jeszcze bolszewickiej propagandy, że, jak sądzę, nie chce zauważyć oczywistego faktu: i w Kijo-

skrzydła. Był to czas pogromów. Podobno ponad 200 000 Żydów zostało zabitych na Ukrainie między 1918 a 1921 rokiem, ponad 300 000 dzieci osieroconych (przerażający kontekst dla dzieciennych historyjek El Lissitzkiego) i ponad 700 000 Żydów pozbawionych dachu nad głową. Powyższe liczby mogą być zaniżone. To była najgorsza rzeź Żydów od siedemnastego wieku<sup>48</sup>.

Zjawiska, które ostatecznie ochrzczone zostało mianem komunizmu wojennego, nie da się zrozumieć w oderwaniu od tego czarnego tła. Był to zespół środków stosowanych w czasie panowania zima i śmierci. Był to sposób na zachowanie szkieletu państwa. To było to, co marksiści robią w kraju wpadającym z powrotem w feudalizm i w coś jeszcze gorszego. (Mamy fotografie wykonane w czasie głodu w Samarze w 1921 roku, które pokazują wieśniaków-kanibali stojących w szeregu przy stosie odrąbanych członków ich ofiar<sup>49</sup>.) To była dyktatura proletariatu w narodzie, gdzie proletariat zaniknął. Wszystko prawda, owszem – ale dla utopii bez znaczenia.

W *Podbitym mieście* Wiktora Serge opisana jest świetna scena – mająca rozgrywać się na początku 1920 r. – która skupia w sobie dylemat reżimu (oraz historyka). Przywódcy bolszewicy zebrali się, by wysłuchać raportów swoich urzędników na temat stanu państwa. „Co skłania cię, by myśleć” – głos zadającego pytania, jak zwykle u Serge’a, występuje w formie pozornie zależnej (*style indirect libre*) – „że miasto może się utrzymać, kiedy cała republika jest bliska rozpadu?”

Eksperti analizowali problem transportu, zaopatrzenia w żywność, problem wojny, problem epidemii. Doszli do wniosku, że trzeba będzie cudu. To był ich sposób powiedzenia Najwyższej Radzie Obrony: „Jesteście skończeni!” Wycofują się, bardzo dostojnie, skrywając swą prorocką śmiałość. Jeden wie, że w przeciagu niecałych trzech miesięcy nastąpi zupełne zniszczenie linii kolejowej wskutek zużycia. Inny, że duże miasta będą skazane na śmierć z głodu przed upływem tego czasu. Trzeci, że program minimum dla produkcji uzbrojenia jest całkowicie niemożliwy do zrealizowania. Czwarty zapowiada rozwój epidemii (...) Historii nie można siłą

wie, i gdzie indziej nie było (póki co) żadnej sprzeczności między pracą dla Komisariatu Oświaty a angażowaniem się w odrodzenie żydowskie. Wręcz przeciwnie. Tymczasowo – może do jesieni roku 1920 – bolszewicki aparat kulturalny wspierał różne przejawy żydowskiej emancypacji, niewątpliwie w jakiejś mierze z nadzieją, że Żydzi generalnie pójdą drogą obraną przez El Lissitzkiego, od żydowskości do bolszewizmu.

<sup>48</sup> Zob. Ch. Abramsky, *The Biro-Bidzhan Project, 1927-1959*, (w:) Kochan, *The Jews in Soviet Russia*, s. 64 i przyp. 2. Istnieje dużo innych wycień, które zbiera Pipes, *Russia under the Bolshevik Regime*, s. 112. Przedstawia on pełny, przerażający bilans pogromów, s. 104-112 i nawet on niewiele jest w stanie powiedzieć na usprawiedliwienie Białych.

<sup>49</sup> Zob. Figes, *Peasant Russia, Civil War*, tabl. 12. Być może te zdjęcia są sfabrykowane. Figes wydaje się wierzyć w ich autentyczność.

przyspieszyć. Produkcji nie można zorganizować środkami Terroru, czyż nie widzicie, z ludnością należącą do najbardziej zacofanych na ziemi! Ledwo powstrzymują się od wypowiedzenia wyroku, przez szacunek dla energicznych ludzi, którzy podjęli to straszne ryzyko, a którzy są straceni, lecz których najmniejsze błędy będą przedmiotem studiów jeszcze przed długi czas. Jak wytłumaczyć tym ludziom? To jest naprawdę największy problem. W tym szacunku jest strach; ironia także; może nawet żal<sup>50</sup>.

Późniejsi historycy, jak mówię, przeważnie powtarzali osąd tamtych ekspertów. Wielu z nich opierało się w dużym stopniu na liczbach podanych w 1925 roku przez bolszewika Lwa Kritsmana w książce pod tytułem *Heroiczny okres Wielkiej Rewolucji Rosyjskiej* – mnóstwo szacunku w tytule, rzecz jasna, ale więcej niż ślad wątpienia tego marksisty jako fachowca. Kritsman mógłby być jednym z aktorów w melodramacie Wiktora Serge.

Te liczby mogą wprawić w osłupienie. Jakie inne społeczeństwo przemysłowe (czy po części przemysłowe) mogłoby przeżyć skurczenie się o połowę jego dwóch głównych miast w ciągu trzech lat? To właśnie stało się z Moskwą i Piotrogradem od 1917 do 1920 r. Piotrogród liczył dwa i pół miliona mieszkańców w 1917 roku. W 1920 już tylko siedemset tysięcy<sup>51</sup>. Jeśli przyjmiemy rok 1913 za punkt wyjścia dla zmierzenia produkcji przemysłowej w Rosji (czyli za „100”), wskaźnik w roku 1917 już spadł do 77, w 1918 do 35, w 1919 do 26, w 1920 do 18. Industrializacja wyglądała na proces zwrotny. Liczba robotników zatrudnionych w dużych fabrykach i składach – tych wymienionych w wykazach jako *cenzo-waja* – spadła z 2,6 miliona w 1913 r. poniżej 1,6 miliona w pierwszych miesiącach 1920 roku<sup>52</sup>. Ale i ta liczba maskuje prawdziwy rozmiar deindustrializacji. Zapisy w ówczesnych źródłach mówią o rejonach fabrycznych w miastach jako o niemal dziewiczych ugorach, spragnionych węgla i elektryczności, daremnie czekających na zrujnowane pociągi, by przywiozły surówkę żelaza lub wełnę, z proletariatem zajęтым składaniem zapalniczek i otwieraczy do puszek z przemysłowego złomu, by sprzedać je na placu Suchariewskaja. Maszyny były zepsute. Inżynierów, którzy wiedzieli jak je naprawić, nie było już od dawna. Co trzeci dzień robotnik (lub robotnica) samowolnie gdzieś się oddalał (oddalała), rozglądając się za jedzeniem, zwalczając infekcję, próbując skądś wygrzebać paliwo i su-

<sup>50</sup> Serge, *Conquered City*, s. 154.

<sup>51</sup> Zob. D. Koenker, *Urbanization and Deurbanization in the Russian Revolution and Civil War*, (w:) D. Koenker, W. Rosenberg, Ronald Suny „Party, State, and Society in the Russian Civil War” (Bloomington and Indianapolis, 1989), s. 81. Koenker przestrzega przed zaślepieniem spektakularnymi liczbami. Życie miejskie wciąż jednak jakoś się toczyło.

<sup>52</sup> Liczby te podaje W. Rosenberg, *The Social Background to Tsektran*, (w:) Koenker, *Party, State, and Society*, s. 372, przyp. 21. Pozostaje kwestią uznania, na ile artykuł Rosenberga jest przekonującą wersją ujęcia komunizmu wojennego w kategoriach „ekonomiczno-deterministycznych”.

rowce, usiłując znaleźć sposób na ocalenie życia (i przemysłu), w obliczu zbliżającego się końca jednego i drugiego<sup>53</sup>. Kritsaman określa poziom konsumpcji żywności w miastach na 40 procent w stosunku do okresu przed wojną. Siedem milionów ludzi zmarło z niedożywienia i epidemii między styczniem 1918 a lipcem 1920 r. Śmiertelność zwiększyła się ponad dwukrotnie<sup>54</sup>. Transport, szczególnie kolejowy, wydawał się przechodzić ostatnie wstrząsy przed ostatecznym zamarciem. Podczas wojny domowej wysadzono w powietrze cztery tysiące mostów. Zerwanych zostało osiemdziesiąt sześć tysięcy wiorst linii telegraficznej. Do stycznia 1920 r. tylko 6700 lokomotyw jeszcze działało – dla porównania w 1913 r. było ich ponad 20 000. Więcej lokomotyw znajdowało się w warsztatach naprawczych niż w ruchu na torach. Nieczynne wagony towarowe (dziesiątki tysięcy ich stały na bocznicach) wynajmowane były przez lokalne Rady lub związki kolejarskie jako tanie mieszkania. W raportach wysyłanych do Komisariatu Transportu naturalnie figurowały one jako „będące w użyciu”. Czasami rozładowywanie pociągów, które mimo wszystko jeszcze przyjeżdżały, groziło strzelaniną między grupami bandytów, walczących o cokolwiek, co znajdowało się w wagonach. Tak więc pociągi stały z pełnym ładunkiem na terenie składów towarowych, pod zbrojną strażą, w oczekiwaniu na dalszy rozwój wypadków<sup>55</sup>. Początek roku 1920 – okres, który bezpośrednio nas interesuje – powszechnie uznawany był za absolutne zero wszelkich możliwych wskaźników<sup>56</sup>. *Stanki depo* miałyby okrutny, rozpaczliwy wydźwięk, czy może nawet trochę absurdalny, dla tych, którzy wiedzieli, jak składy i warsztaty rzeczywiście wyglądały.

Wszystko to nie było wówczas tajemnicą. Przemówienia Lenina i Trockiego pełne są takich danych (w odpowiednio zredagowanej wersji). Tej sytuacji dotyczyły *Tezy na temat propagandy produkcyjnej*. I naturalnie

<sup>53</sup> „Co trzeci dzień” to rachuba, która pojawia się we współczesnym studium na temat okręgu moskiewskiego pod koniec 1919, cytowanym przez Rosenberga, *Social Background to Tsektran*, s. 359. Por. D. Brower, „*The City in Danger*”: *The Civil War and the Russian Urban Population*, również w: Koenker, *Party, State, and Society*, zwił. s. 65-77. Wiktor Serge odmalowuje sugestywny obraz walki o przetrwanie w regionach przemysłowych, a Chamberlin stawia wiele zasadniczych kwestii dotyczących uchylania się od pracy i wyników produkcyjnych w świetnym rozdziale na temat komunizmu wojennego: zob. Chamberlin, *Russian Revolution*, t. 2, s. 96-117.

<sup>54</sup> Liczby podaje L. Kritsman, *The Heroic Period of the Great Russian Revolution*, drugie wydanie (Moskwa, 1926), s. 184-185, 187, cytowane przez L. Schapiro, *The Origin of the Communist Autocracy* (London, 1955), s. 215-216. Por. nowsze szacunki u Pipesa, *Russia under the Bolshevik Regime*, s. 138-139.

<sup>55</sup> Na temat statystyk i relacji dotyczących transportu kolejowego zob. Rosenberg, *Social Background to Tsektran*, s. 363-68 i por. Chamberlin, *Russian Revolution*, t. 2, s. 108.

<sup>56</sup> Zob. np. Rosenberg, *Social Background to Tsektran*, s. 356: „(...) upadek produkcji przemysłowej, który osiągnął dno w pierwszych czterech miesiącach roku 1920”.

marksieści wcześniej zdawali sobie sprawę z paradoksu. Byli na miejscu, dokonując rewolucji proletariackiej w obliczu „dezintegracji proletariatu” – jak wyraził się Bucharin na Siódmym Zjeździe Partii<sup>57</sup>. Mienszewicy, również będąc dobrymi marksistami, zawsze przewidywali groźbę takiej pograżania się z powrotem w chaosie, jeśli rewolucja zostałaby narzucona przed czasem. Nie cofali się przed wskazywaniem na bezsens „dyktatury proletariatu” sprawowanej w imię klasy, którą dyktatura skazywała na śmierć. Lenin nawet wdał się w spór z dysydentami (kiedy byli albo bezpieczni na wygnaniu, albo zamknięci za kratkami) w maju 1921 r.: „Nawet wówczas, gdy proletariat siłą rzeczy przeżywa okres zdeklasowania, (...) może on wykonać swe zadanie zdobycia i utrzymania władzy”<sup>58</sup>. Można było nadać dobre apokaliptyczne oblicze nawet najgorszym statystykom. W książce wydanej na początku 1920 roku, zatytułowanej z nadzieją *Ekonomika okresu przejściowego*, Bucharin odzwierciedlił, jak się wydaje, ogólny nastrój panujący tego roku wśród kadr – przez jednego z historyków nazwany „nastrojem euforii i desperacji” – uderzający, przykładowo, na obradach Drugiego Zjazdu Kominternu w lipcu<sup>59</sup>:

Produkcyjna anarchia – pisze Bucharin – lub – jak ją określa profesor Griniewicki – „rewolucyjny rozkład przemysłu” jest historycznie koniecznym etapem, od którego nie można wykreśćić się żadnymi lamentami. (...) Komunistycznej rewolucji proletariatu, jak każdej innej rewolucji, towarzyszy obniżenie poziomu sił wytwórczych. Wojna domowa (...) jest pod względem ekonomicznym i z punktu widzenia najbliższych cykli reprodukcji czystą stratą (...) jednak (...) konieczne jest wyjaśnianie roli danego zjawiska z uwzględnieniem późniejszych cykli reprodukcji, w szerokiej perspektywie historycznej. Wtedy koszty rewolucji i wojny domowej okażą się okresowym obniżeniem poziomu sił wytwórczych, który jednak stworzy podstawę ich dalszego bujnego rozwoju, organizując stosunki produkcji w nowy sposób<sup>60</sup>.

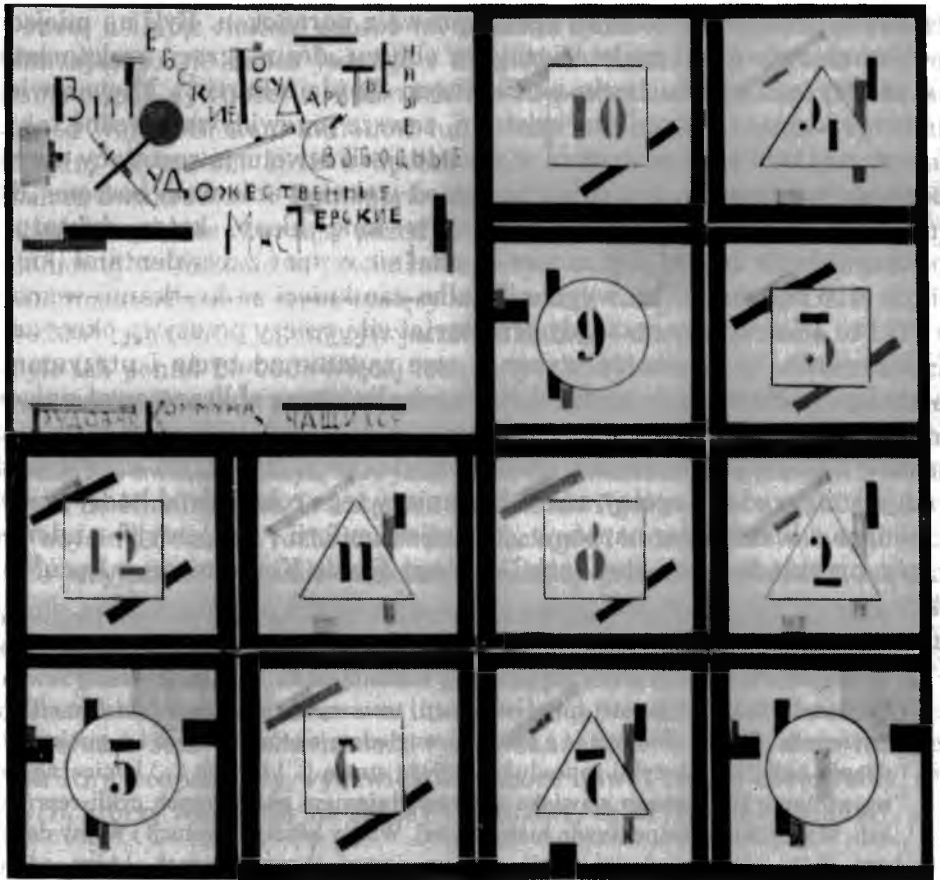
Nie zrozumiemy szaleńczego optymizmu/pesymizmu Malewicza bez dźwięczącej nam w uszach pseudodialektyki Bucharina. Ów Bóg wykrzykujący szorstko przez usta Fabryki to w jakimś stopniu był Bóg taki jak ten.

<sup>57</sup> Wypowiedź tę cytuje E. H. Carr, *The Bolshevik Revolution, 1917-1923* (3 tomy, London 1952), t. 2, s. 193.

<sup>58</sup> W. Lenin, *Referat o podatku żywnościowym*, 26 maja 1921, przekład polski w: Lenin, *Dzieła wszystkie*, t. 43, s. 289-290.

<sup>59</sup> Zob. S. Fitzpatrick, *The Russian Revolution, 1917-1932* (Oxford and New York 1984), s. 71. Carr podkreśla „optymistyczny nastrój, który zdominował drugi zjazd Kominternu w lipcu 1920 r.”. Zob. Carr, *Bolshevik Revolution*, t. 2, s. 197. Wiemy, że El Lissitzky uczestniczył w tym zjeździe, a później pracował w oddziale wydawniczym Kominternu. Zob. Nisbet, *Introduction*, s. 29, 48-49, przyp. 39, 44, 45.

<sup>60</sup> Pierwsze dwa zdania cytował i omawiał Carr, *Bolshevik Revolution*, t. 2, s. 197. Por. N. Bucharin, *Ekonomika okresu przejściowego. Z uwagami Włodzimierza Lenina do książki*, Warszawa 1990, s. 69, 71. Podkreślenia Bucharina zostały pominięte.



6. Aleksandr Tseitlin, kartka żywnościowa, 1920, Galeria Trietiakowska, Moskwa

Głównym tematem niniejszego rozdziału jest sztuka, a szczególnie modernizm. Próbuję rekonstruować formy doświadczenia, które mogły natchnąć, powiedzmy, projekt kartki żywnościowej w stylu Malewicza, wykonany w warsztatach UNOWIS-u właśnie w tym czasie, prawdopodobnie przez studenta nazwiskiem Aleksandr Tseitlin (il. 6). Próbuję wyobrazić sobie, do kogo w swym zamyśle się zwracał i do czego odnosił El Lissitzky, tworząc *Stanki depo*. Oraz czy głos sobie przyswajał.

Ten ostatni problem dotyczy partii. Tego, co partia robiła w odpowiedzi na sytuację zarysowaną powyżej, czy tego, na ile ta sytuacja była jej dziełem. Do jakiego stopnia sama partia była „Ekonomią” w 1920 r.? Do jakiego stopnia tak się jej wydawało? I do jakiego stopnia musiało tak się jej wydawać, żeby w ogóle była partią?

By odpowiedzieć na te pytania, należy opisać, co robili bolszewicy w latach 1919-1920, usiłując stworzyć nowe podstawy życia ekonomicznego. Jednak o faktycznym opisie nie może tu być mowy. Na każdym stwierdzeniu faktu ciąży kwestie motywu, genezy i ideologii. To, co dla jednego zespołu ekspertów jest ciągiem improwizowanych rozwiązań, sztukowanych z dnia na dzień (kolejny równie nieszczęsny jak poprzedni), dla innego stanowi proces kierowany od początku do końca określonymi imperatywami politycznymi – z których najważniejszym była wizja dogorywającego kapitalizmu; jego kres miał być kwestią lat czy nawet miesięcy. Z mojego punktu widzenia, istotna jest właśnie ta nierozstrzygalność. To dlatego, że komunizm wojenny był jednocześnie chaosem i racjonalnością, jednocześnie apokalipsą i utopią – dlatego, że sam prezentował się jako taki, w porywach apologetyki i profecji – to dlatego dał on początek temu modernizmowi, któremu się przyglądamy. Proletariackie rządy, powiada Kritsman, „wytworzą monistyczną całość nieznaną w kapitalizmie, dając przedsmak przyszłości pośród chaosu dnia dzisiejszego”<sup>61</sup>. Nietrudno dostrzec, że to marzenie o dyktaturze było sojusznikiem przeświadczenia awangardy o jej własnej historycznej misji.

Mam nadzieję, że czytelnik nie posądzi mnie o przeoczenie albo trywializację prawdziwej grozy tego czasu – zrobiłem co mogłem, by w jakiejś części pokazać ją z całą ostrością – jeśli powiem także, iż ze względu na tę nierozstrzygalność komunizm wojenny wydaje mi się kwintesencją okropieństwa nowoczesności w ogóle. To dlatego, że tak wiele na fotografii El Lissitzkiego przemawia do naszego obecnego życia – ten płaski imperatyw utopii tam na billboardzie, ośmieszony przez spustoszenie panujące wszędzie wokół – dlatego ta fotografia nie pozwala się zepchnąć w martwą przeszłość. Oczywiście utopia na naszych billboardach jest inna. Produkcja otworzyła drogę do konsumpcji. Konsumpcja potwierdziła się jako jedyna wizja utopii zdolna, w warunkach kapitalizmu, przypominać nam, z konieczną częstotliwością, że warsztaty czekają. Ciekaw jestem, czy potomkowie pana Łanina wystąpili o odzyskanie jego własności od państwa. Niewątpliwie narożnik ulicy w Witebsku, jeżeli się zachował, zyskał nową stosowną oprawę.

Członek partii rozglądający się dokoła w roku 1920, albo czytelnik „Prawdy” czy „Biedoty”, zobaczyłby następujący pejzaż. Na wsi, ponieważ chłopcy nie chcieli oddawać zboża (jako że nie było żadnych wyrobów

<sup>61</sup> Kritsman, *The Heroic Period*, s. 78, cyt. przez S. Fitzpatrick, *The Civil War as a Formative Experience*, (w:) A. Gleason, P. Kenez, R. Stites, *Bolshevik Culture* (Bloomington and Indianapolis 1985), s. 63.

przemysłowych, na które można by je wymienić, a pieniądze traciły na wartości), przez dwa lata panował reżim przymusowych rekwizycji, czasem rekompensowanych dostawami ograniczonej ilości towarów, najczęściej jednak przeprowadzanych bez niczego w zamian. To jest ta sytuacja, o którą chodziło Wiktorowi Serge, gdy pisał o „synach z czerwonymi gwiazdami naszytymi na czapki”. Bolszewicy nazywali to *prodrazwierstka*<sup>62</sup>. Armia Czerwona była głównym egzekutorem i beneficjentem tego systemu, a podobną pozycję zajmowała w większości innych dziedzin ekonomicznego (i społecznego, i politycznego) życia w tamtym czasie. W roku 1920 Armia Czerwona była biurokracją. Ona i partia stanowiła trzon państwa. Przy czym nie można pominąć także Cze-ki. Chłopi, jak już wiemy, nie wyszli dobrze na rewolucji i wojnie domowej. Państwo wycisnęło z nich wszystko, co się dało. Przymusowe rekwizycje przyniosły cztery piąte jego dochodu<sup>63</sup>.

Rzekomo nie istniał już prywatny handel. Cze-ka i armia kręciły się po stacjach kolejowych w poszukiwaniu spekulantów i komiwojażerów, dostarczających soloną wołowinę i ser z głębi kraju. W miastach powszechna była reglamentacja żywności – to rozwiązanie bolszewicy przejęli od Rządu Tymczasowego – oficjalnie podporządkowana zasadom przywilejów *stricte* klasowych. W praktyce armia i arystokracja świata pracy miały się najlepiej, za nimi sytuowały się *aparatchiki* i aprobowana inteligencja<sup>64</sup>. Kartka żywnościowa projektu młodego Tseitlina była w pewnym stopniu głosem podzięki. (Głównym powodem rozproszenia grupy UNOWIS z Witebska w 1922 r. stało się chyba usunięcie jej z przygotowanej przez lokalną Radę listy grup uprzywilejowanych<sup>65</sup>.) Banki i to-

<sup>62</sup> Zob. niszczące ujęcie: S. Malle, *The Economic Organization of War Communism, 1918-1921* (Cambridge 1985), s. 396-465. Książka Malle jest szczegółową odpowiedzią na ściśle „ekonomiczno-deterministyczne” traktowanie komunizmu wojennego.

<sup>63</sup> Zob. Malle, *Economic Organization*, s. 501.

<sup>64</sup> Zob. Fitzpatrick, *Russian Revolution*, s. 73. Na temat reglamentacji w ogóle zob. Carr, *Bolshevik Revolution*, t. 2, s. 100-102. Punkt dziewiąty żądań kronsztadzkich z 1921 roku postulował równe przydziały dla wszystkich pracowników.

<sup>65</sup> Dotychczas sporadycznie próbowano sugerować, że UNOWIS poddany był bardziej bezpośrednim naciskom politycznym w roku 1921. Bowlt stwierdza, że grupa „została wydalona z Instytutu w końcu 1921 r.”. Zob. Bowlt, *Malevich and his Students*, s. 264. Jeśli chodzi o wersję Rakitina, zob. niżej. Shatskiikh jest ostrożniejsza: „Witebscy nauczyciele przez dość długi czas nie byli opłacani [nie jest to bardzo szczególny los w roku 1921]; ani centralne, ani lokalne władze nie udzieliły szkole żadnego wsparcia”. Zob. Shatskiikh, *Unovis*, s. 63. Czasy z pewnością stały się dla UNOWIS-u ciężkie i wydaje się, że jakaś komisja została przysłana do Witebska z Moskwy „w celu wyjaśnienia sytuacji” (złowieszczo brzmiące sformułowanie Żadowej, *Malevich*, s. 129, przyp. 22; por. Bowlta streszczenie artykułu w miejscowym *Isskustwie*, przypuszczalnie dotyczącego tej samej sprawy, *Malevich and his Students*, s. 264). To świadectwo jest fragmentaryczne. Studenci UNOWIS-u wciąż otrzymywali dyplomy Instytutu w 1922 r. Grupa nadal miała wystawy. W marcu



warzystwa ubezpieczeniowe zostały znacjonalizowane. Podobnie większe fabryki. Partia kombinowała nad kolejnymi etapami wywłaszczania wywłaszczonych. Totalna nacjonalizacja mogła dokonać tej sztuczki.

Wahania nastrojów wśród odpowiedzialnych za funkcjonowanie ekonomii w tych warunkach były, co zrozumiałe, ekstremalne. Komitet Zatrudnienia, na przykład, sformułował swoją diagnozę na łamach „Prawdy” 26 lutego: „Pracownicy miast i niektórych wsi duszą się w bólach głodu. Koleje ledwo się wloką. Domy się rozsypują. Miasta są pełne odpadów. Epidemie się szerzą, śmierć uderza z prawa i lewa. Przemysł jest podkopywany od wewnątrz”<sup>66</sup>. Z drugiej strony na początku kwietnia czytelnik „Prawdy” znalazłby bezgraniczne pokrzepienie w Uchwałach Związku Partii, odnotowując „z satysfakcją niekwestionowane oznaki wzrostu produktywności w głównych grupach pracowniczych”<sup>67</sup>. Naprzód ku komunizmowi! Nowe prawo z 29 listopada 1920 r. deklarowało nacjonalizację wszystkich zakładów pracy zatrudniających więcej niż dziesięciu pracowników, lub więcej niż pięciu w przypadkach, gdy wykorzystywano w nich napęd silnikowy (nowoczesny luksus)<sup>68</sup>. (Mówię „deklarowało”, ponieważ faktycznych środków przeprowadzania i monitorowania nacjonalizacji niemal zupełnie było brak. To samo dotyczy większości planów i dekretów wychodzących z SOWNARKOM-u i GOSPLAN-u w ciągu kolejnych miesięcy. W przemówieniach Lenina nader często odzywa się ta świadomość.) Wyciekanie towarów na prywatny rynek miało być powstrzymane raz na zawsze. Komisariat Żywności miał rozszerzyć swój monopol na rzeczy tak niepozorne, jak miód i grzyby<sup>69</sup>. Mówiło się o programie kryzysowym dla kolektywnych gospodarstw rolnych. Na wiosnę 1921 r. miały powstać Komitety Obowiązkowych Zasiwów Ziarna – nie zdążyły tylko ze względu na ostatnie paroksyzmy komunizmu wojennego i odwrót w stronę NEP-u<sup>70</sup>. Trocki był entuzjastą metod

i kwietniu 1922 r. UNOWIS zajął znaczącą, zdaniem niektórych dominującą pozycję na wystawie dorobku prowincjonalnych szkół artystycznych w Moskwie. W maju 1922 r. miała miejsce wystawa UNOWIS-u w Witebsku. W czerwcu UNOWIS figurował w piotrogrodzkim „Przeglądzie nowych tendencji w sztuce”. W maju 1923 r. zbiorowym wystąpieniem UNOWIS-u była prelekcja na temat wystawy „Dzieł artystów z Piotrogradu należących do wszystkich nurtów”. Niewątpliwie UNOWIS wypadł z łask lokalnych władz witebskich. W takich wypadkach sankcja ekonomiczna – szczególnie w systemie reglamentacji – bardzo często wystarczała.

<sup>66</sup> Cyt. w: Chamberlin, *Russian Revolution*, t. 2, s. 291.

<sup>67</sup> Cyt. w: Schapiro, *Origin of the Communist Autocracy*, s. 216.

<sup>68</sup> Zob. Chamberlin, *Russian Revolution*, t. 2, s. 97. Jeśli chodzi o przeciwstawne poglądy na program nacjonalizacji (to znaczy na równowagę między ideologią a względami praktycznymi w jego ramach), zob. Carr, *Bolshevik Revolution*, t. 2, s. 172-198 oraz Malle, *Economic Organization*, s. 29-76.

<sup>69</sup> Zob. Chamberlin, *Russian Revolution*, t. 2, s. 102.

<sup>70</sup> Zob. Carr, *Bolshevik Revolution*, t. 2, s. 171-172 oraz Malle, *Economic Organization*, s. 501.

wojskowych i myślał, że nie tylko pracą, ale i generalnie życie społeczeństwa, jeśli to konieczne – można organizować pod bagnetem. Wylewał swą pogardę na tych marksistów, którzy myśleli, że powrót do niewolnictwa może stanowić zagrożenie dla produktywności pracy:

Zmierzamy teraz w stronę takiego typu pracy [Trocki przemawia na Zjeździe Związków Zawodowych w kwietniu], która jest społecznie regulowana na bazie planu ekonomicznego obowiązującego w całym kraju i przymusowego dla każdego robotnika. To jest podstawa socjalizmu (...) Militaryzacja pracy, w tym fundamentalnym znaczeniu, o którym mówiłem, stanowi niezbędną, podstawową metodę organizacji naszych sił wytwórczych (...) Czy to prawda, że praca przymusowa jest zawsze nieproduktywna? (...) To najpaskudniejszy i najnędniejszy liberalny przesąd: niewolnictwo własnościowe także było produktywnie (...) Obowiązek pracy pańszczyźnianej nie był wytworem chorej woli panów feudalnych. Był zjawiskiem postępowym<sup>71</sup>.

Mienszewik Rafael Abramowicz miał powody, by wstać – tak jak się wówczas odważył – i powiedzieć: „Nie da się zbudować planowej ekonomii w taki sam sposób, jak faraonowie zbudowali swoje piramidy”<sup>72</sup>.

Zdaję sobie sprawę, że w miarę jak wydłuża się mój katalog instytucji państwowych, sączy się doń coraz więcej sarkazmu Abramowicza. Nie jestem jednak pewien, czy chcę albo czy zechciałbym temu zapobiec. Historia bolszewizmu nie napisana w świetle tego, co zrobiono wówczas z mienszewikami, anarchistami i Społecznymi Rewolucjonistami jest historią, która moim zdaniem w ogóle nie jest w stanie uchwycić cech swego przedmiotu. Fantazje na temat centralizacji i kontroli w sferze ekonomicznej są odpowiednikiem – może ideologicznym produktem – wszystkiego-tylko-nie-fantazji w sferze polityki. Cze-ka zainstalowała się wcześniej niż narodowa sieć elektryczna. Albo, mówiąc bardziej konkretnie, łatwiej jest zbyć komisarza, który się z wami nie zgadza, niż delegata z lokalnej Rady.

Jest zupełnie oczywiste – stwierdza Bucharin w *Ekonomie okresu przejściowego* – że ten element przymusu, który w tym wypadku jest samoprzymusem klasy robotniczej, rodząc się w skryzalizowanym ośrodku ogarnia coraz bardziej amorficzne i rozproszone peryferie tej klasy. *Jest to świadoma siła sprzęgania części klasy robotniczej, która dla niektórych jej kategorii, subiektywnie, stanowi nacisk zewnętrzny, ale która dla całości klasy robotniczej, obiektywnie, oznacza jej przyspieszoną samoorganizację. (...)*

<sup>71</sup> Cyt. w: I. Deutscher, *The Prophet Armed, Trotsky: 1879-1921* (London 1954), s. 501. Jak zauważa Deutscher, mowa ta o tyle jest interesująca ze względów historycznych, „że była to chyba jedyna w czasach nowożytnych otwarta próba logicznego usprawiedliwienia pracy przymusowej”.

<sup>72</sup> Cyt. w: Deutscher, *The Prophet Armed*, s. 500.

Z szerszego punktu widzenia, tzn. z punktu widzenia rozleglejszej skali historycznej, proletariacki przymus we wszystkich swoich formach, począwszy od rozstrzelania i kończąc na obowiązku pracy, jest, jakkolwiek paradoksalnie mogłoby to zabrzmieć, metodą kształtowania komunistycznej ludzkości z ludzkiego materiału epoki kapitalistycznej.<sup>73</sup>

„Jakkolwiek paradoksalnie mogłoby to zabrzmieć”. Nawet dobrzy bolszewicy wzdragali się czasem przed logiką Bucharina i Trockiego. Propozycje Trockiego w sprawie militarystyki pracy otrzymały tylko dwa głosy z sześćdziesięciu, kiedy przedstawił je na zjeździe przywódców związków zawodowych w styczniu<sup>74</sup>. Nic dziwnego, zważywszy na audytorium. Wiedziało ono, jak dalece można ryzykować swym członkostwem. Michaił Ołmiński, przedstawiciel starszej generacji w egzekutywie partii moskiewskiej uważał, że *Ekonomika okresu przejściowego* porzuciła wszystko, co przypominało marksizm, na rzecz „Metody Bucharinowskiej – katorżniczej pracy i strzelania”<sup>75</sup>. To była metoda z przyszłością.

Można by to wszystko ująć tak, że komunizm wojenny był nie tyle *ekonomiką okresu przejściowego*, co próbą spowodowania destrukcji czy zwarcia na przejściu między kapitalizmem a tymi formami uspołecznionej produkcji i wymiany, które mogłyby go zastąpić. Był, lub chciał być, negacją kapitalizmu tu i teraz. Albo, ujmując to inaczej, próbował radzić sobie bez rozwiązań pośrednich. Nie istniały żadne pośredniczące, hybrydyczne formy ekonomii i organizacji społecznej w szczelinach rynku (głównie dlatego, że nie było rynku we właściwym tego słowa znaczeniu, ani choćby w najbardziej rudymen tarnej postaci): więc niech państwo stworzy takie formy z tego, co ma.

Wszystko to jest oczywiście zbyt zgrabne. Wygląda problem politycznych opcji i motywacji, odgrywający rolę nawet w najgorszych okolicznościach. Przedstawia ekonomię komunizmu wojennego jako może bardziej totalną, czy zmierzającą do totalizacji, niż to było w rzeczywistości. Ale nie ma potrzeby, byśmy znów i w kółko kęśali węzowy ogon leninizmu. Z naszego punktu widzenia istotne jest po prostu niezwykle współistnienie w roku 1920 najpospolitszych zmaganiań ze sferą konieczności i najwznioślejszych (lub najbardziej zarozumiałych) usiłowań, by konieczność wyobrazić sobie jako coś innego. „Wyobrażanie inaczej” w pewnym momencie zostało faktycznie ustanowione częścią państwowego aparatu.

<sup>73</sup> Bucharin, *Ekonomika okresu przejściowego*, s. 181, 184.

<sup>74</sup> Zob. Deutscher, *The Prophet Armed*, s. 493.

<sup>75</sup> Cyt. w: S. Cohen, *Bukharin and the Bolshevik Revolution* (drugie wyd., Oxford and New York 1980), s. 96. Cohen podaje, że Bucharin odpowiedział coś Ołmińskiemu „w niefrasobliwym nastroju”. Lenin szczególnie pochwalił rozdział, z którego pochodzi cytowany fragment, „Przymus «pozaekonomiczny» w okresie przejściowym”: „Ten rozdział jest znakomity!”. Zob. Bucharin, *Ekonomika okresu przejściowego*, dopisek Lenina na s. 185.

Można by powiedzieć, że to było to, co państwu wychodziło najlepiej – jedyna dziedzina, w której propaganda produkcyjna miała realne osiągnięcia. I to wydaje mi się generalnie zgodne z prawdą. W sytuacji formowania się nowoczesnego państwa ważna jest nie treść czy skuteczność jakichkolwiek poszczególnych nawoływań (stąd nie ma sensu sztydzić z nieskuteczności działań rosyjskich modernistów po 1917 roku, gdy chodzi na przykład o próby pozyskania klasy robotniczej), lecz samowystarczalność nawoływania jako takiego, to znaczy ufność pokładana w nim przez klasy nakłaniające, wiara państwa w te klasy i zespolenie wszystkich w tańcu ideologii. Upadek Muru uczy nas jednej rzeczy: tego, jak nagle taki system ideologiczny może przestać wierzyć w siebie i jak szybko ta miejscowa dysfunkcja staje się groźna dla państwa jako całości o normalnej sile i wadze.

I znów te problemy są zbyt szerokie. Chcę jedynie wskazać na egzemplaryczny charakter komunizmu wojennego – na jego nowoczesność (z chaosem włącznie). I podkreślić, że z tego właśnie względu zjawisko takie jak UNOWIS mogło być jego częścią, nie jako aberracja, lecz jako główny symptom choroby. Sztuka jest jedną z form – powinienem powiedzieć dobitnie: stałych form, chyba że przyjmujemy „szerszą perspektywę” Bucharina – wyobrażenia inaczej. To jest najważniejsza rzecz, której dokonuje. Jakakolwiek próba ze strony państwa, by stworzyć nowe formy takiego wyobrażenia, lub zmonopolizować stare, stanowi dla sztuki zagrożenie. Sztuka może odpowiedzieć na tę sytuację w sposób defensywny albo ofensywny. UNOWIS zdecydował się na atak. Może to nie było to, czego chciało państwo, ale efekt był taki, że przez jakiś czas UNOWIS prezentował mu jego własny sen w sposób, któremu nie mogło się ono oprzeć. „Wytworzył monistyczną całość nieznaną w kapitalizmie, dając przedsmak przyszłości pośród chaosu dnia dzisiejszego”. Państwo płaciło. Artyści lewicy otrzymali swoje specjalne przydziały. Kritsman mylił się tylko twierdząc, że „monistyczna całość” jest w sposób konieczny obca kapitalizmowi. Powiedźcie to komuś, kto żyje w świecie wielonarodowym, świecie tej (jedynej) superpotęgi, globalnego rynku. UNOWIS pokazuje nam, czym państwo w istocie nadal jest – czym jest z coraz większym skutkiem – i dlatego czytanie Malewicza albo oglądanie El Lissitzkiego wciąż nas porusza.

Próbuję sobie wyobrazić, jak już mówiłem, kogo El Lissitzky mógł uważać za adresata swej tablicy propagandowej, i czyj głos wykorzystywał. Jest to kwestia częściowo zależna od warunków czytania i oglądania – w przypadku takiego plakatu, szczególnie czytania. „Tradycyjną książkę rozdzierano na osobne strony... i przynoszono na ulicę”. „Nasz plakat przewidziany był dla ludzi, którzy staną całkiem blisko, przeczytają raz

i drugi”. „Biblii naszych czasów nie można prezentować jedynie w postaci liter”<sup>76</sup>.

Kiedy wcześniej w tym rozdziale dokonałem pierwszego przekładu pouczenia skierowanego z tablicy do przechodniów, mówiłem, że jego proza jest plastyczna jak kowalne żelazo. Nie trzeba tego zbytnio podkreślać. Główne hasła są uderzająco jasne. *Stanki depo fabrik zawodow ždut was. Dwiniem proizwodst [wo?]. Stanki* znaczy „warsztaty” – i do tego dołączone zostały trzy stosowne dopełniacze: *fabrik* i *zawodow*, tradycyjny dublet, gdzie oba słowa oznaczają „fabrykę”, a rozróżnienie między nimi – czy to rozmiar? rodzaj pracy? nowoczesność lub nie? – to kwestia takiej niepewności dla „native speaker’a”, z tego, co mi mówiono, jak w przypadku rozróżnienia typu „hue and cry” czy „kitch and kin” w języku angielskim; i jeszcze poprzedzające *fabrik* i *zawodow*, godne uwagi, obce, nieodmienne, późnodzielnastowieczne słowo, *depo*, którego znaczenie już wyżej roztrząsałem<sup>77</sup>.

*Depo* to słowo szczególnie ważne. Zauważycie, że jest zdecydowanie większe niż tamte dwa, umieszczone zostało zgrabnie ponad nimi w oddzielnej kolumnie; zaś brak w nim końcówki dopełniaczowej (jego obcość) powoduje chwilowe zawahanie podczas lektury – moment zastanowienia, jaki okaże się związek między *stanki* i *depo* – zanim słowa przyporządkowane sprowadzą ten import na właściwe miejsce. I znów, nie trzeba przesadzać. Semantyczne zawieszenie mija błyskawicznie. W każdym razie przez to, że „amerykańskie” (czy może angielskie) słowo otrzymało godne miejsce, choć nie całkiem stało się częścią spowijającej je syntaksy, plakat zaznacza swą nowoczesność.

*Ždut was* jest jasne: „czekają na was” [ang. *await you*] daje tłumaczenie tylko trochę zbyt sztywne. *Dwiniem proizwodstwo* byłoby podobnie przejrzyste – „Ruszmy produkcję naprzód” albo „Puśćmy w ruch produkcję” – gdyby nie fakt, że dwie ostatnie litery zostały obcięte przez prawy brzeg fotografii. W pewnym sensie jest to szczęśliwy przypadek. Wiele wysiłku włożono już w *zdynamizowanie* ostatnich słów plakatu: odchyłone są od linii horyzontalnej ku diagonali, ich litery ustawione zgodnie z biegiem strzałek wlatujących od dołu z lewej strony; *proizwodstwo* napisane jest wzdłuż czegoś w rodzaju poprzeczki (czy mogła być pomalowa-

<sup>76</sup> El Lissitzky w *Almanachu I UNOWIS-u*, zgodnie z cytatem w tekście *Nasza książka*, przekład angielski w: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, s. 362.

<sup>77</sup> *Skład i fabryka* to zestaw słów typowy dla ówczesnego bolszewickiego języka. Zob. np. „Komunikat dla ósmego zjazdu Rad” Lenina z 22 grudnia 1920, przekład angielski w: Lenin, *Collected Works*, t. 31, s. 511: „Poprawmy nasze metody w każdym warsztacie, w każdym składzie kolejowym, w każdej dziedzinie...”. Dwoma kluczowymi słowami są tutaj *depo* i *masterskaja*. Cytowane zdanie pojawiło się w ogólnej recenzji na temat propagandy produkcyjnej i wysiłków zwiększenia wydajności – tego rodzaju recenzja była typowym rysem przemówień Lenina.



7. El Lissitzky, okładka broszury Witebskiego Komitetu do Walki z Bezrobociem, 1919, kolekcja Weinberga, Szwajcaria

na na czerwono?), zdaje się, że należącej do – albo minimalnie odróżnionej od – szerokiego pasa, który biegnie w górę aż do krawędzi kwadratu. Tak więc napis w tym punkcie – w przeciwieństwie do napisu po lewej

stronie u góry – wydaje się częścią mechanizmu pchnięć i pociągnięć sił obracających centralne koło. Jeśli oznacza to, iż cała abstrakcyjna maszyna wypracowała wystarczająco dużo energii, by wyrzucić *proizwodstwo* dosłownie poza ramę, niech tak będzie.

Tablica to kawałek agitpropu. Jej podstawowe przesłanie nie budzi żadnych wątpliwości. Nawet na poziomie typografii El Lissitzky był, jak na siebie, wyjątkowo poprawny. Niektóre z liter w lewej górnej części napisu – szczególnie początkowe wersaliki – zostały rozwarłe tak, by ich formalne elementy odpowiadały grze kształtów na prawo i poniżej. Najbardziej wyeksponowane są półkola. „D” i „P” w *Dwiniem proizwodstwo* stały się hieroglifami podstawowej architektury (warsztatów). Jednak w żadnym punkcie widzowi nie sugeruje się, by postrzegał indywidualne słowa i litery jako poddane ekspansji (może przerobione z) znajdującej się obok abstrakcyjnej geometrii. Myślę, że stanowi to wyraz rozmyślnie przeprowadzonej zmiany sposobu opracowania masy typograficznej, odwrotu od tego, z czym mamy do czynienia, powiedzmy, w przypadku pracy, którą El Lissitzky wykonał kilka miesięcy wcześniej dla Witebskiego Komitetu do Walki z Bezrobociem (il. 7). Spójrzmy szczególnie na pierwsze słowo *Komitet* na okładce broszury, będące jak gdyby małym kosmosem stworzonym przez Malewicza. Albo pomyślmy o tego rodzaju pracach samego Malewicza, które wciąż musiały dla El Lissitzkiego pozostawać głównym punktem odniesienia w czasie, gdy tworzył tablicę propagandową: weźmy na przykład projekt teczki dla uczestników nieszczęsnego Zjazdu Komitetów Biedoty Wiejskiej, wykonany w Piotrogradzie, w listopadzie 1918 roku (il. 8)<sup>78</sup>. Tutaj *Sjezd* i *Biedoty* wyraźnie eksplodują na oddzielne szaro-czarno-czerwone elementy, wierzgające i krzywiące się na skierowany ku górze przepływ suprematycznego pola sił po prawej stronie kompozycji. Słowa dzielą się na dwie, cztery, czy siedem części. Litery stają się osobnymi systemami planetarnymi, czasem przybierając przy tym wygląd jakichś uzbrojonych lub zmechanizowanych ciał, czasem przypominając architekturę kapryśnie szybującą w przestrzeni (ten język

<sup>78</sup> Zob. D. Karshan, *The Graphic Art of Kasimir Malevich: New Information and Observations*, (w:) *Suprématisme* (Paris 1977), s. 56-60. Karshan i inni niezupełnie rozumieją polityczne znaczenie zjazdu. Był on wyrazem zdecydowanego odwrotu od wcześniejszych, przeważnie bezskutecznych usiłowań bolszewików, mających na celu pobudzenie konfliktu klasowego na wsi. Delegaci Komitetów Biedoty Wiejskiej (*kombiedy*) – bolszewickiego tworu sprzed pięciu miesięcy – przybyli do Piotrogradu gotowi żądać przejęcia całej politycznej władzy od lokalnych Rad, będących twierdzami „chłopstwa średniozamożnego” i kułactwa. Lenin i Zinowiew myśleli inaczej. Zjazdem pokierowano tak, by przyjął szereg rezolucji, które wkrótce potem położyły kres niezależności komitetów. Zob. Carr, *Bolshevik Revolution*, t. 2, s. 157-159. Czy Malewicz zdawał sobie sprawę z własnej skromnej roli w tym wszystkim – jego teczka była swego rodzaju ostatnią wolą i testamentem *kombiedy* – to już inna sprawa.

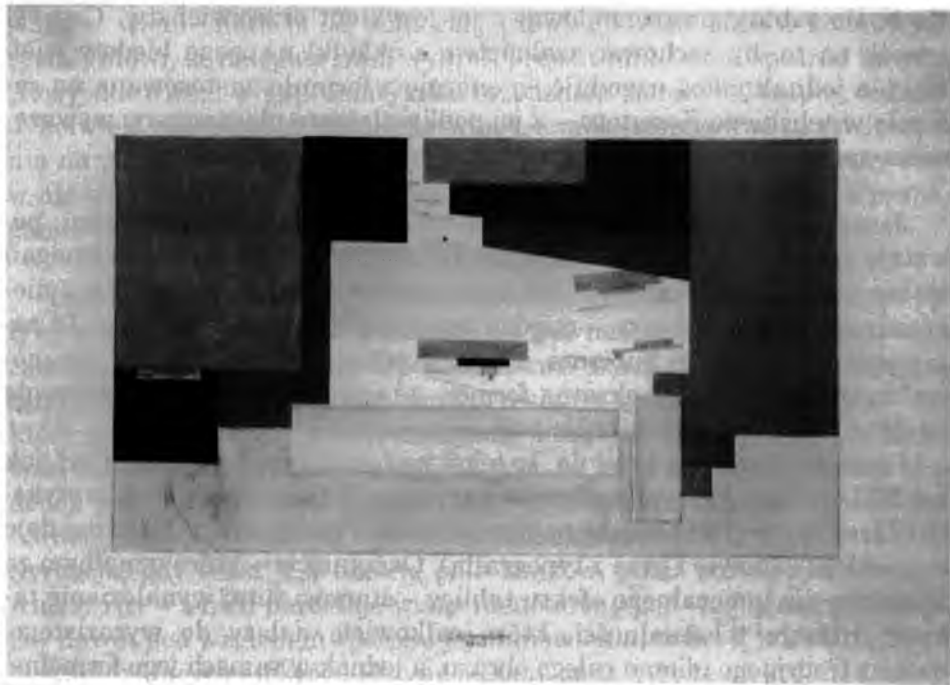


8. K. Malewicz, okładka na teczkę Zjazdu Komitetów Biedoty Wiejskiej, 1918, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu

form, a zwłaszcza szare cieniowanie, nawiązuje do kostiumów i dekoracji, które Malewicz wykonał pięć lat wcześniej do opery *Kruczonyma Zwycięstwo nad słońcem*). Pismo nie okazuje tu zbyt wiele respektu dla linii. Po lewej stronie każde słowo ma swoją własną, odrębną orientację. Czytelność, jak się wydaje – oczywiście, mówiąc to, polegam na osądzie ludzi obeznanych z językiem – stanowi problem. Potrzeba czasu, by poskładać w całość przesłanie na teczce.



Niewątpliwie kontrast, na który zwracam uwagę, wynika w jakiejś mierze ze specyfiki jednego i drugiego zlecenia. Okładka na teczkę dla delegatów jest innym rodzajem obiektu niż plakat na ulicy. Zakłada bardziej zainteresowane, może bardziej świadome grono odbiorców. Nie musi udzielać instrukcji, a jedynie znaleźć odpowiedni obraz dla słów, które



9. Malewicz i Lisssitzky, projekt zasłony dla Witebskiego Komitetu do Walki z Bezrobociem, 1919, Galeria Trietiakowska, Moskwa

użytkownicy powinni już znać. (Ale czy z tablicą propagandową rzeczywistość jest inaczej? Czy jej idiom natychmiastowej skuteczności – bezpośredniej transmisji od nadawcy do adresata – nie jest ostatecznie pewnego rodzaju fikcją? Nazwijmy ją fikcją propagandy. Fakt, że zakłada się okoliczności w dużym stopniu wyimaginowane, nie znaczy jednak, by ich uwzględnienie nie mogło okazać się twórcze – w tym przypadku przyniosło jedną z najlepszych prac artysty). Niezwykle ważna jest tutaj skala. Mam wrażenie, że formy wprowadzone przez Malewicza już wołają o więcej miejsca, niż na to pozwala konferencyjna teczka. W tym sensie zasłona służąca za tło dla podium, którą Malewicz i Lissitzky wykonali znów dla Witebskiego Komitetu do Walki z Bezrobociem (il. 9), stanowi tylko logiczne dopełnienie pracy sprzed roku – szczególnie owej suprematycz-

nej architektury po prawej stronie kompozycji na teczce. Zasłona jest tak przemyślana i majestatyczna, jak to było zawsze u Malewicza. Przypuszczam, że w tym momencie El Lissitzky nadal robił głównie to, co mówił mu mistrz. I uczył się szybko. Jako ćwiczenie w bezwzględnej, zwielokrotnionej frontalności – te wielkie nakładające się prostokąty, ściskające i podporządkowujące sobie aerolity w centrum – zasłona także znajduje się w tle tablicy propagandowej z jej językiem przeciwieństw. Czy był sposób na to, by zachować szaleństwo z okładki na zjazd biedoty wiejskiej, a jednak jakoś uzgodnić jej energię z formułą zastosowaną na zasłonie witebskiego Komitetu – z jej podkreśleniem płaszczyzny, wyważeniem uproszczonych elementów? Wydawało się, że może być.

Jeszcze raz, co tak często się zdarza w przypadku modernizmu, powstaje zasadnicze pytanie: jak wyważyć pomiędzy stawianiem wymagań wobec widzów a całkowitym ich porzuceniem. Między trudnością a niezrozumiałością, co znaczy – między nowością a obskurantyzmem. To samo pytanie dotyczyło kubizmu, z tym że teraz wyostrza je myśl, że „nowe” mogłoby przyjąć konkretną formę – że modernizm mógłby naprawdę odegrać rolę w jego produkcji.

Powiedziałem przed chwilą, że tekst na tablicy propagandowej był, jak na El Lissitzkiego, typograficznie poprawny. To nie miała być krytyka. (El Lissitzky wypada często najsłabiej jako artysta, gdy najbardziej daje się ponieść zabawie i grze z typografią). Osiągnięcie – które uznałbym za kluczowe dla generalnego efektu tablicy – stanowi tutaj wynalezienie takiego rodzaju tekstualności, która całkowicie należy do wyrazistego, demonstracyjnego idiomu całego obrazu, a jednak w ramach jego formalnej ekonomii wyróżnia się na tyle, by postawić pytanie o to, czym tekst jest w relacji do innych zaprezentowanych systemów znakowych. Modernizm w tym momencie jak gdyby uruchomił precyzyjnie wyregulowaną wagę między tekstem jako przezroczystością a tekstem jako szczególną (tajemniczą) wizualnością. Musiała powstać równowaga, a nie otwarta wojna. Ostatecznie zatem nie trzeba było obłądnych pchnięć i ciągnięć w układzie różnych elementów znaczących, takich jak te na okładce poświęconej wiejskiej biedocie. Każdy sposób znaczenia – tekstualny, architektoniczny, diagramatyczny (te strzałki i linie sił), w pełni symboliczny (czarne koło i czerwony kwadrat) – musiał zyskać swój określony ciężar i konsystencję, jak również własną przestrzeń ruchu; w końcowym efekcie podejmowane przez widza próby przemyślenia związków i różnic między tymi systemami polegałyby na testowaniu możliwych analogii i oczywiście sprzeczności, co stanowiłoby przeciwieństwo skoku w semantyczną otchłań. Z pewnością nie słychać tutaj: „Za mną, towarzysze awiatorzy (...)”. Ale nie jest to także: „Życie kładzie teraz nową, żelbetową płytę pod fundament komunizmu (...)”.

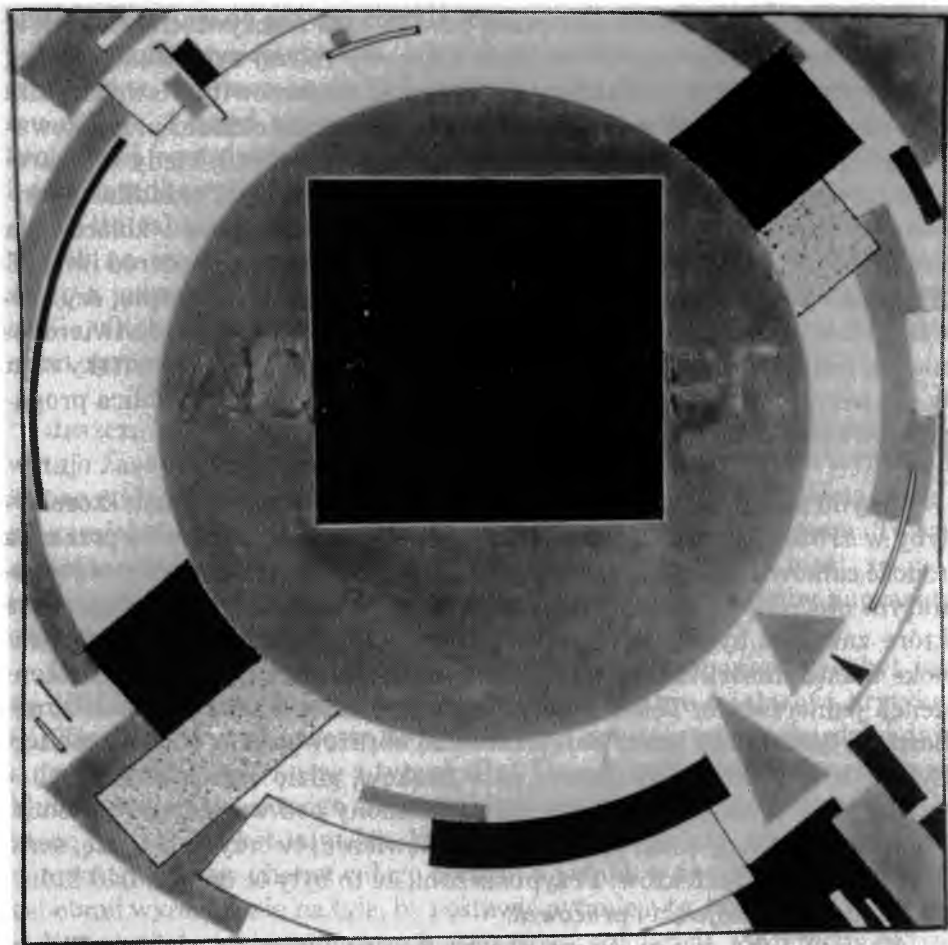
Wydaje się, że El Lissitzky przez pewien czas rzeczywiście wierzył, iż z Malewiczowskiego języka wyłania się nowy rodzaj sygnifikacji, która byłaby jednocześnie nieznaną i zrozumiałą, niesamowitą i swojską dla masowego odbiorcy. W wykładzie z 1922 r. na temat okładki przygotowanej na zjazd biedoty stwierdza, że po zakończeniu obrad, kiedy rozczarowani przedstawiciele *kombiedy* wrócili do swych wiosek, okładka ta „wisiła w wielu chatach na północnej prowincji, obok ikon i kolorowych rycin”. Mówi, że delegaci sami wybrali projekt Malewicza spośród innych. „Rosyjska wieś... w suprematyzmie rozpoznała siebie”<sup>79</sup>. Wątpię, czy kiedykolwiek będziemy w stanie potwierdzić albo zanegować te stwierdzenia na podstawie innych świadectw. Ale nie wątpię, że El Lissitzky sam w nie wierzył. Były jego mitem modernizmu w roku 1920. Tablica propagandowa jest tego mitu wytworem.

Innymi słowy, trzeba było wynaleźć takie środki sygnifikacji, które byłyby w zrozumiały sposób dziwaczne, z pewnością – fotografią przenika radość całkowitego nieprawdopodobieństwa ukazania się tablicy w jej ponurym otoczeniu, niczym jakiegoś przesłania nadanego z satelity – ale które zarazem byłyby także efektywne i momentalnie uchwytnie. Paradoks tekstualności tablicy polega na tym, że jest ona nośnikiem obu tendencji jednocześnie. Tekst zabezpiecza przekaz. Ale także w sposób najbardziej zasadniczy burzy całą ekonomię obrazowania w obrębie tablicy. Sytuacja, gdy tekst jest częścią pola znaków, gdzie status niektórych – większości – z nich pozostaje wciąż nieustalony pod względem referencji, czy nawet pod względem sposobu jej stanowienia, tworzy, jak sądzę, serię destabilizujących efektów. Przypuszczam, że to były te efekty, nad którymi El Lissitzky najciężej pracował.

A zatem, jak tekst działa na abstrakcję? To był wielki problem El Lissitzkiego jako artysty. (Nie zawsze, jak już mówiłem, wychodziło mu to na dobre. Jednak gdyby problem ten przestał go nurtować, nigdy nie powstałby największy ze wszystkich modernistyczny *Gesamtkunstwerk*, ekspozycja El Lissitzkiego w ramach wystawy *Pressa* z 1928 roku. *Pressa* jest generalizacją i inkarnacją tablicy propagandowej.) Może najlepiej uda nam się uchwycić to, czego El Lissitzky poszukiwał w roku 1920, jeśli zaczniemy od przykładu, który jest przemyślnie i wytwornie prosty – utrzymany w tonie elegijnym – od jego projektu pomnika Róży Luksemburg (il. 10).

Przyjmę podział tego gwaszu na cztery zasadnicze elementy. Mamy więc czerwone koło i czarny kwadrat „ponad” nim. Mamy uniwersum

<sup>79</sup> El Lissitzky, *New Russian Art: a lecture*, maszynopis z 1922 roku, w: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, s. 339.



10. El Lissitzky, bez tytułu (*Róża Luksemburg*), 1920-1921, kolekcja prywatna

mniejszych, bardziej przypadkowych suprematycznych elementów przy krawędziach obrazu, z których większość stanowią segmenty okręgów, jak gdyby odpowiadających kształtowi centralnej czerwonej planety. I wreszcie, wypisane na kwadracie i kole – na poły niejako wprowadzone wewnątrz tych figur, ale kolorem przenikające z powrotem w płaszczyznę uszeregowania liter – słowa ROSA LUXEMBURG, naniesione konwencjonalnym pismem, łącznie z kropką.

Efekt, jak powiadam, jest prosty. Symbolika mniej lub bardziej przejrzysta. Czerwone = świat = rewolucja. Czarne = śmierć = materia = nic. (Ostatnie dwa pojęcia w tym ciągu miałyby, dla kogoś będącego pod wpływem Malewicza w roku 1920, silny walor pozytywny). Strzałki i aerolity

są to różne siły, niektóre z nich może wciąż wrogie, bliskie wejścia w orbitę światowej rewolucji. Niczego tu konkretnie nie zakłóca wpisane na koniec w ten układ nazwisko Róży Luksemburg, myślę jednak, że obecność napisu ożywia i komplikuje całą ekonomię obrazu. (Dysponujemy dogodnym narzędziem weryfikacji tej opinii: większych rozmiarów gwaszem z prawie identyczną kompozycją, prawdopodobnie wykonanym rok później, jednak pozbawionym liternictwa).

Trudno powiedzieć dokładnie, jak dochodzi do destabilizacji. Po części jest to kwestia liternictwa, które siłą rzeczy układa się płasko, umieszczane przez umysł i oko na jakiejś dodatkowej, bezwzględnie najbliższej powierzchni, obecnej *tutaj* – z przodu w stosunku do najbardziej nawet płaskiego i najprostszego wycinka geometrii. Malewicz i spółka znali kubizm – to była pierwsza i główna rzecz, której uczono studentów UNOWIS-u. Wspomniany efekt należał do elementarza kubizmu. Jednak na gwaszu poświęconym Róży Luksemburg rozgrywa się coś więcej, niż zwykła powtórka z równania: napis = płaskość. Ogromna uwaga została poświęcona temu, by litery wizualnie znalazły się „w” czerni i czerwieni figur. I żeby tę czerni i czerwieni uczynić obszarami – materialnościami – jedynie częściowo przerwany przez obecność biegnącego w poprzek nich napisu. Gdzie jest „płaskość” w tym przypadku? Jak zwykle, kpiący Piłat nie doczeka się odpowiedzi. Litery unoszą się w powietrzu i przyjmują lotną substancję. Są niczym więcej, niż tylko chwilowymi – ledwo czytelnymi – zawirowaniami w realnej, to znaczy materialnej obojętności czerni.

Maluję energię, a nie duszę.

Anarchia ma barwę czarną... pojedynczy ciemny promień pochłonął wszystkie kolory i umieścił wszystko poza samą różnicą i przewagą. Wszystko teraz jest takie samo (...) <sup>80</sup>.

Nie twierdzą, że ta ostatnia uwaga Malewicza jest kluczem do intencji Lissitzkiego jako autora projektu *Róży Luksemburg*. W żadnym razie. Niewątpliwie wycofał się on z głębin Malewiczowskiego nihilizmu – z głębin pogardy swego mistrza dla samej różnicy, samej sygnifikacji. Ale myślę, że w jakiejś mierze zaraził się szaleństwem Malewicza. Tekstualność jest siłą, która wykpiwa starania wszystkich innych elementów obrazu, by „zająć swoje miejsce” i wykonać przyzwoitą pracę znaczenia. Przypomina ona o nieznanym – czarnej dziurze albo czarnym kwadracie – którym proces znaczenia ostatecznie jest.

<sup>80</sup> Wypowiedź Malewicza przytoczona została w artykule *Chudoźniki na disputie ob AChRR*, „Żiźń iskusstwa”, nr 6, 1924, cyt. w: V. Rakitin, *The Artisan and the Prophet: Marginal Notes on Two Artistic Careers, The Great Utopia*, s. 27.

Około roku 1920 El Lissitzky nieraz przeciwstawiał się pojmowaniu suprematyzmu jako pewnego rodzaju języka, którego znakom należało jednak przypisać nazwy i znaczenia.

Znaki można tworzyć w dwojaki sposób. Po pierwsze, można je ustalić umownie. (...) za pomocą tych znaków wyrażamy to, co na świecie już ustalone, co już istnieje. (...) Po drugie znak, który się rodzi, może wprawdzie otrzymać swą nazwę, ale jego sens staje się zrozumiały dla nas jeszcze później. Znaki tworzone przez artystę są więc dla nas jeszcze niezrozumiałe, ponieważ u człowieka nie wykształciły się w dostatecznej liczbie zwoje czegoś innego niż tylko mózgu<sup>81</sup>.

El Lissitzky wierzył, jak się wydaje, iż to przypisanie znaczeń, jeśli nastąpi, dokona się w toku przyszłych dziejów używania i niewłaściwego używania (pewnej liczby zwojów) w praktyce społecznej. Z naszego dzisiejszego punktu widzenia dodałbym tylko, że w roku 1920, pod wpływem Malewicza, wciąż jeszcze chodziło przy tym o nie-nazywanie, *nieznaczenie* – użycie tekstu w celu ekspozycji tego, czym tekst nie jest.

Przypadkiem podsłuchałem pewnego socjalistę mówiącego, że czerwona flaga z pewnością oznacza robotniczą krew. Ja myślałem inaczej. Nawet jeśli robotnik miałby krew niebieską albo zieloną, rewolucja i tak dokonywałaby się pod flagą czerwoną<sup>82</sup>.

Cóż więc (by poprowadzić polemikę Malewicza z owym socjalistą kilka kroków dalej) znaczą te dwa słowa na gwaszu: ROSA LUXEMBURG? I w jaki sposób czerń i czerwień je modułują? Co dokładnie jest nazwą własną? Czy ona do czegoś się *odnosi*? Jeśli tak, to na jakiej zasadzie? Ta szczególna nazwa własna należy do ciała zmarłej. To jest prozopopeja. Czy ona mówi, jak przypuszczalnie chcieliby socjaliści, z za grobu? Czy to jest to, co robią rewolucjoniści? (Czy to ich krew zabarwia koło?) Czy też tym co sprawia, że niektóre imiona własne stają się „rewolucyjne”, jest właśnie fakt, iż nie należą one do nikogo – że mogą zostać przywiązane (właściwie przywiązane) do każdej rzeczy albo praktyki, w związku z którą można ich użyć? Czy to dlatego imię jest tutaj ledwo czytelne? Czy chodziło o to, by rozumieć je jako aktualnie wypierane przez materie sta-

<sup>81</sup> El Lissitzky, *PROUN*, tekst z lat 1920-1921, (w:) A. Turowski, *Między sztuką a komuną*, s. 240-241. Por. sposób potraktowania tych samych zagadnień w jego tekście z 1922 roku, *New Russian Art.*, w: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, s. 338-339. O ile wiem, nikt jak dotąd nie wystąpił z jakąś przekonującą sugestią co do źródeł refleksji El Lissitzkiego (dość chaotycznej) na temat znaczenia i nazywania, podjętej w tym momencie. „Podejrzani” nasuwający się w sposób oczywisty – Saussure, Roman Jakobson, formalisci i tak dalej – wówczas właśnie zaczęli oddziaływać na kręgi intelektualne w Rosji, aczkolwiek treść przemyśleń El Lissitzkiego wydaje się mieć z nimi niewiele albo zgoła nic wspólnego. Jednak z *czyjejś* semantyki artysta tu czerpie albo z *czyjąś* flirtuje.

<sup>82</sup> Malewicz, *1/42 bezprzedmiotowości*” przekł. ang. w: Andersen, t. 3, s. 145.

nowiące ich podłoże – jak gdyby ścierane z tablicy kwadratu albo wypalane żarem planety? „Futbol w przestrzeni – powiada Malewicz – gdzie piłką jest skłębiona masa minionych stuleci (...)”<sup>83</sup>.

Może tym samym poprowadziliśmy polemikę z socjalistą zbyt daleko. Ostatecznie jest pewna różnica między pomnikiem a grą w piłkę w przestrzeni. Mimo wszystko jednak powiedziałbym, że gwasz El Lissitzkiego wzbudza pewnego rodzaju wątpliwość co do nazywania i znaczenia. Im bardziej zajmujemy się jego tekstualnością – tym, gdzie ona jest, i jak ma działać – tym bardziej nie-tekstualne elementy obrazu zostają rzucone i swobodnie opadają. Jaka, na przykład, jest relacja między czarnym kwadratem a czerwonym kołem – między skupiskami jakości, którym mają odpowiadać? Czy jedna figura stanowi podstawę, albo podtrzymuje, albo podporządkowuje sobie drugą? Która ma największy wizualny (może konceptualny) ciężar? Czy to jest w ogóle właściwy rodzaj pytań? Jakie byłyby inne pytania – na temat śmierci, rewolucji, upamiętniania, nazywania i męczeństwa? Może ten gwasz jest przebłyskiem formy, jaką mogłyby one przyjąć.

Nie chcę sugerować, że tekst i obraz na tablicy propagandowej pożerają nawzajem swoją tożsamość tak, jak to wyżej opisałem. Projekt *Luksemburg* jest szczególny. Dokonuje się tu dzieło oplakiwania, otwarte na przeszłość i przyszłość, zupełnie inaczej niż w przypadku wiecznego czasu terażniejszego pracy *Stanki żdut was*. Nie twierdzą jednak, że projekt *Luksemburg* jest kwintesencją tego rodzaju funkcji, do wypełniania której – zdaniem Lissitzkiego – pismo w ramach modernizmu powinno być powołane. Była to funkcja formatywna, kształtująca. Bez niej abstrakcja niewątpliwie by zmarniała, stając się po prostu kolejnym zbiorem pewników.

Powiedziałbym tak (i to, co powiem, z pewnością odnosi się do tablicy propagandowej). Sztuka abstrakcyjna, już od momentu swego powstania około 1914 roku, owładnięta była marzeniem o malarstwie, które porzuca wreszcie sferę konwencji i osiąga bezpośredniość. Słów na określenie tego stanu był i pozostał legion. Niektóre z nich miały charakter określeń technicznych, inne wznosiły się w odległe rejony metafizyki: „unison”, „obec-

<sup>83</sup> K. Malewicz, *Deklaracja*, 15 czerwca 1918, publikowana w *Almanachu I UNO-WIS-u*, przekł. ang. u Żadowej, *Malevich*, s. 304. Ale por. Nakov, s. 217 i jego generalne uwagi dotyczące tłumaczenia tego tekstu. [Wersja ta odbiega od przekładu polskiego, zamieszczonego w pracy Żadowej *Poszukiwania i eksperymenty* na s. 306: „w przestrzeni futbol piłek splecionych stuleci...”. Tam *Deklaracja* Malewicza opatrzona jest datą 16 lipca 1918 – przyp. tłum.] Pozarozumowy manifest opowiada się już żarliwie po stronie bolszewików: „tutaj socjalizm oświetlił światu swoją wolność. Sztuka padła przed obliczem twórczości”. Zob. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty*, s. 307 oraz Nakov, s. 219.

ność”, czyste odczucie albo czysta plastyczność, „prawda materiałów”, ostateczna prostota, „zero”, nieskończoność, absolutna wewnętrzna istota albo równie absolutna zewnętrzność; bycie „w” malarstwie albo całkowite wymknięcie się poza malarstwo, albo uczynienie malarstwa sferą czegoś głęboko nieznanego – „obrazów, których treść nie jest znana artyście” (jak wyraził się Malewicz w 1915 r.)<sup>84</sup>. Myślę, że wszystko to są sposoby wypowiedzenia na nowo starych marzeń o czysto wizualnej totalizacji malarstwa – o ucieczce od słów w widzenie i bycie. Sztuka abstrakcyjna była późnoromantyczna. Zakładała, iż ze wszystkich rodzajów sztuki malarstwo było najlepiej przygotowane do przeniesienia sygnifikacji ze sfery dyskursywnej w symboliczną – gdzie symbole po prostu produkowały albo stanowiły znaczenie, znaczenie tkwiące w nich samych, jako ich substancja albo esencja.

Jest to tak skrajna wersja utopii znaczenia, że oczywiście od razu zrodziła opozycję, nawet we własnych szeregach. Artyści byli w stanie jednocześnie w nią wierzyć i nie wierzyć. Wiara i niewiara jest treścią sztuki Malewicza. *Czarny kwadrat* to zarazem najbardziej dobitny przejaw nowego wyznania i jego *reductio ad absurdum*. Wśród wielu jego nierozstrzygalności – czy to jest figura? Czy tło? Materia? Duch? Pełnia? Pustka? Początek? Nic? Wszystko? Maniakalne twierdzenie? Absolutna dopuszczalność? – wszystko jest kwestią tego, czy wyśmiewa on sam siebie. (A nawet jeśli tak, śmiech i szyderstwo mogą być równie dobrze Nietzscheańskimi pozytywami, jak i Duchampowską negacją. Mogłyby naprowadzać na Nic, które istnieje).

Gdzieś tutaj pojawia się El Lissitzky. Blisko Malewicza. Może nie rozumie, czy nie podziela do końca głębi Malewiczowskiego nihilizmu, ale jest nim zarażony<sup>85</sup>. I z pewnością chce, by abstrakcja była wieczną wojną między dyskursywnym a bezpośrednim, totalnym obrazem i kruchą skła-

<sup>84</sup> Tytuł nadany przez Malewicza grupie pięciu obrazów na wystawie „Tramwaj 5” w Piotrogradzie.

<sup>85</sup> Domyślam się, że nazwanie Malewicza nihilistą przez wielu entuzjastów zostanie odebrane jako sposób umniejszenia jego pozycji – może dlatego, że nie podzielają oni mojej opinii o tradycji rosyjskiego nihilizmu, z której, jak myślę, Malewicz wyrasta. Nazwać go nihilistą nie oznacza oczywiście rozstrzygać w sprawie Malewiczowskiej wizji bóstwa i ludzkiego poznania Jego istoty. Całkiem zadowala mnie wizerunek Malewicza jako mistyka takiego jak ten, którego wypowiedź przytacza Gershom Scholem: „Są tacy, którzy służą Bogu swym ludzkim intelektem i inni, których wzrok skupia się na Niczym... Ten, któremu dane jest to najdoskonalsze doznanie, traci realność swego intelektu, lecz kiedy powraca doń z kontemplacji, znajduje go pełnym boskiej i przyplływającej świetności”; zob. G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism* (New York 1954), s. 5. Są to kwestie w każdym razie zbyt trudne dla historyków sztuki. Możemy przyjąć moratorium na studia nad „filozofią” Malewicza. Myślę po prostu, że jego siła, jako mistrza i praktyka, leżała w jakiejś części w tym, że wierzył, iż dane mu było to najdoskonalsze doznanie, a także w jego zdolności przekonania o tym innych.



danką – między znakami opatrzonymi swą nazwą (przy czym niektóre z nich byłyby faktycznie nazwami prostymi i klarownymi) a innymi wciąż unoszącymi się w przestworzach nonsensu. *U-el-el'-ul-el-te-ka*.

Napis na tablicy propagandowej, jak powiedziałem wcześniej, jest jednym z elementów formalnej ekonomii obrazu. Ale stanowi jej część osobną, samodzielnie oddziałującą pod względem przestrzennym i konceptualnym na wszystkie inne elementy. Litery są płaskie. Mają swój udział w metaforyce płaskości, na którą zwracałem już uwagę i oczywiście określają politykę tej metafory. Jednocześnie wywołują pytanie, czy rzeczywiście system powierzchni widzimy *jako* coś, czego adekwatnym określeniem byłaby płaskość. Układ słów w napisie po lewej stronie u góry, albo układ poszczególnych liter w słowach (szczególnie jeśli chodzi o *stanki* i *zduť*, ale nawet końcowe „c” ze słowa *was* zostało przemyślnie pomniejszone i pogrubione) – wszystko to skłania do wyobrażenia sobie słów i liter jako istniejących przestrzennie, wlatujących i wylatujących z oddalenia w bezpośrednią bliskość, ulegających przyciąganiu przez centralne koło i tak dalej. I być może oba alternatywne wybory – pismo jako leżące dosłownie na powierzchni albo pismo jako wchodzące w sferę iluzji – są tutaj niewłaściwe. Może pismo w ogóle nie jest dostrzegalne, przynajmniej w taki sposób, w jaki widzimy strzałkę albo równoległością. Może pismo istnieje w jakiejś nie-przestrzeni, gdzie płaskość i głębia po prostu nie są stronami sporu. Jednym z najbardziej niezwykłych efektów uzyskanych na tablicy propagandowej wydaje mi się sposób ustanowienia absolutnej wizualnej odmienności bloku tekstu po lewej stronie u góry. Bytuje on w uniwersum odrębnym od form z nim graniczących. Jeśli przyjąć kategorie Paula de Mana (które znów wydają się tutaj odpowiednie) – nie ma udziału w „zjawiskowości” [*phenomenality*].

To wywołuje, albo utwierdza, szereg pytań dotyczących tego, gdzie należałoby prawidłowo „widzieć” inne elementy – te, które na pozór są wyłącznie częścią jakiegoś możliwego świata doświadczeń. Wskazujące strzałki (prawie jak czarny kwadrat) sytuują się na krawędzi bycia parodią trójwymiarowości. Zaś siła owej trójwymiarowości ma być rozumiana jako czysto retoryczna. „Chcecie, by wam wskazano drogę. Pokażę wam wskazywanie! Wskazywanie *zobiektywizowane*”. To jest to, co sprawia, że trzecia „strzałka” – na prawo od innych, przy krawędzi koła, strzałka sprowadzona do czystego czworościanu, tak nasyconego głębią, że nie może już pełnić swej wskazującej funkcji – jest tak celnym żartem.

Albo weźmy owe dwa krótkie drążki nieco jaśniejszego koloru, umieszczone na krawędzi centralnego kwadratu. I ostatni, decydujący, mały kwadracik – znów nie wiadomo, czy czarny, czy czerwony – wsadzony na wierzch takiej samej figury, którego boki ustawione są pod kątem 45 stopni w stosunku do „rodzica”. (Być może te trzy elementy tutaj zostały wy-

odrębnione z tła przez jakąś drobną zmianę konsystencji pigmentu. Tak jest na przykład w *Mieście z Baku*. W każdym razie mają one kluczowe znaczenie dla obrazu: są rodzajem pieczęci na jego wizualnym centrum.)

Powiedziałbym, że te dwa drążki i mały kwadracik kontynuują nie-przestrzeń tekstualności – możliwość istnienia elementów wizualnych nie bytujących nigdzie, nie dających się zobaczyć, najlepiej wyobrażalnych jako ślepe plamki albo przerwy w widzialności – wewnątrz komunistycznego koła. Są one tak bliskie literom ROSA LUXEMBURG, jak dane jest to tablicy propagandowej. Z pewnością wykpiwają zgrabne osadzenie fragmentów architektonicznych zaraz na prawo. Ich absolutny brak orientacji (w żadnym wypadku nie mogą być płaskie) to kolejna przyczyna faktu, że strzałki i równoległością wyglądają na zarozumiałe. Wyciągają się w kierunku pręg w prawym górnym rogu, albo ku tej dziwnej figurze w kształcie litery „T”, która zamyka pas koloru wchodzący wraz ze strzałkami z przeciwległego narożnika. Nie jest tak, że całkiem łączą się z tymi elementami, ale są do nich wystarczająco podobne (przede wszystkim pod względem kształtu), by zadać pytanie, czy mogłoby tak być – w nierozstrzygalnej przestrzeni-i-powierzchni, zajmowanej przez te pręgi i poprzeczki – że one rzeczywiście do nich należą. Nie unosząc się wcale ponad komunistycznym miastem.

Bez wątpienia te rzeczy wydają się zanadto wymyślne, może powodują pewien zgrzyt, gdy się je ponownie wypowie. Również i tutaj efekty są zasadniczo proste. Dwa drążki i mały kwadrat, na przykład, potraktowane zostały o wiele bardziej pewnie, zdecydowanie, niż w *Mieście z Baku*. Jest szczęśliwie mało niuansów. Akurat tyle, by nie-przestrzeń tekstualności rozproszyć, niczym skradziony bakcyl, na całej tablicy. Wystarczająco, by metaforą rewolucyjnej totalności naznaczyć (zarazić) metaforą nieskończonej rewolucyjnej dyskursywności – odwleczenia znaczeń, a nawet postrzeżeń; wahadłowego ruchu między przestrzeniami, a także między rodzajami materialności, rodzajami konstrukcji narracyjnej, rodzajami ustaleń dotyczących czytania. Oto, mówi tablica propagandowa, jak wyglądałoby życie w świecie, gdzie znak jest arbitralny, ponieważ jest przedmiotem nieskończonych zawikłań sytuacji społecznej. Nie będziemy żyć w tym świecie, nie dokonawszy rewolucji.

Działanie tekstu na różne inne *modi* obrazowania stanowi zatem jądro modernizmu El Lissitzkiego. (Być może jedną z przyczyn porzucenia projektu plakatu upamiętniającego rok 1905 był fakt, że tekst pozostaje w nim zanadto poza działaniem formy obrazowej i nie zaburza gry – ważenia się – dominujących kół i prostokątów. Myślę, że projekt poświęcony Róży Luksemburg w wersji bez napisu jest na pewno pod każdym wzglę-

dem słabszą pracą niż ten, któremu się głównie przypatrywaliśmy: każdy element wyczyszczony i oddzielony od reszty, każda powierzchnia nazbyt przezroczysta, każde przecięcie się form zanadto akuratne.) Nie znaczy to jednak, że widzę owo działanie aż tak jednostronnie. W żadnym razie. Oczywiście tekst również może być tylko martwą daną. Może przeważnie tak bywa. Zaś jednym z zadań plakatu w czasie rewolucji jest dokładnie transformacja warunków i możliwości czytania – raczej przywrócenie go czytelnikowi jako działalności o charakterze konstrukcyjnym (i deformującym), niż podawanie tekstu w postaci już gotowej. To tutaj marzenie El Lissitzkiego o wizualnej totalizacji, jakkolwiek brutalne i tyranizujące, zaczyna rzeczywiście spełniać swą funkcję. Albowiem wizualna totalność – niewzruszone współistnienie wszystkich elementów na płaszczyźnie – zwraca się przeciwko linearnemu porządkowi pisma. Jak również, tak to postawmy, przeciwko linearnemu uporządkowaniu nawet przekazu wizualnego, w formie inscenizacji czy narracji: strzałki wskazują drogę od A do B, rewolucyjne siły obracają koło produkcji, komunistyczne miasta skupiają się wokół Czerwonego Placu. Powiedziałem „zwraca się przeciwko”. W tym konflikcie żadna ze stron nie dokonuje jakiegoś ostatecznego przełomu. Biali nie zostają pobici przez Czerwony Klin, ani vice versa. Ale wystarczy znaczy tutaj wystarczy. Tekst *wystarczająco* wykpiwa obrazowość, by kwestia obrazowania – czym w końcu ono jest – powstała w widzeniu. Tekst w wystarczającym stopniu staje się częścią pola znaków-bez-nazw-prawidłowo-im-przypisanych, by czytanie zyskało charakter alegoryczny. Różnica między czytaniem a widzeniem – ta przestarała kategoria wszystkich umarłych modernizmów – zostaje choć na moment zawieszona.

Doskonałość natury tkwi w absolutnie ślepej wolności jej poszczególnych elementów – jednostek, które są zarazem absolutnie współzależne. Noście czarny kwadrat na znak światowej ekonomii!<sup>86</sup>

Myśl jest niczym innym, jak procesem, działaniem niepoznawalnego pobudzenia. To dlatego Nic wywiera na mnie wpływ i dlatego Nic, jako realne istnienie, określa moją świadomość; wszystko bowiem jest pobudzeniem, rozumianym jako pojedynczy stan, odarty z wszelkich właściwości, którymi obdarzał go język plemienny<sup>87</sup>.

Kiedy społeczeństwo chce uporać się z nieskończonością, albo wyznaczyć jej granice, ucieka się do konwencji. Dlatego życie przybiera postać (...) wielkiego pokoju dzieciennego, w którym dzieci grają we wszelkiego rodzaju gry, pełne wymyślonych reguł; i w tych grach przeżywają rzeczywistość, budują wieże, zamki, forty i miasta, potem je burzą, potem odbudowują wciąż na nowo (...)<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> To jedno z głównych haseł UNOWIS-u. Zob. np. ulotka I UNOWIS-u, cytowana przez Żadową, *Poszukiwania i eksperymenty*, s. 301.

<sup>87</sup> Malewicz, *Bóg nie został strącony*, teza I, przekł. ang. w: Andersen, t. 1, s. 188.

<sup>88</sup> Ibidem, teza 3, w: Andersen, t. 1, s. 189-190.

Świat jest jak dziura, a sama dziura nie jest próżnią. Mogę wykonać przekrój przez tę pustkę, przy pomocy siatki albo sita (...) i może stąd – z tej siatki – potrafię wydobyć jakiś punkt albo linię (...) ale jeszcze raz Człowiek popadnie w grzech przyjmowania punktu albo linii za rzeczywistość, za rzeczy, które *istnieją* (...)<sup>89</sup>.

Co człowiek musi zrobić, żeby stać się Bogiem (pytanie witebskie)?

Niewiele: władać firmamentem słońc i układami kosmosu. I w międzyczasie, w swym bezsensownym upadku, nasza Ziemia poniesie go ku nieskończoności, w Nicość, wśród trzasków ruchu bezprzedmiotowości – w rytmie wirowania uniwersum<sup>90</sup>.

„W międzyczasie, w swym bezsensownym upadku”. Zdaję sobie sprawę, że zrekonstruować treść, nawet ton utopijnych idei Malewicza i El Lissitzkiego (tak jak właśnie próbowałem robić) to jedna rzecz, a inną rzeczą jest zrozumieć okoliczności, w których takie wyobrażenie sobie różnicy na nowo mogło być produktywne. W modernizmie nie brakuje podobnie apokaliptycznej pół-poezji. Zwykle to jest akompaniament (usprawiedliwienie) dla marnej pracy. Nie w tym przypadku. O świecie komunizmu wojennego zdaje się mówić coś fakt, że te postawy miały przełożenie – albo mogły zakładać taką przekładalność – na rzeczywistą praktykę, na kształtowanie specyficznych języków znakowych. Nie twierdzą, że ostatecznie ten mechanizm działał. Ale myślę, że pozostaje dla nas problemem to, iż takie marzenie przyjmowano za możliwe do realizacji.

Problem ten nie ma jednego rozwiązania. Szczególna głębia nihilizmu Malewicza ma tutaj znaczenie kluczowe, podobnie jak rodzaj osobistego wpływu, jaki ewidentnie wywierał on na grupę utalentowanych ludzi. Ważny jest także czynnik prowincjonalnej izolacji, którą pogłębiała jeszcze wojna domowa. Był to czas, kiedy lokalne społeczności mogły do woli oddychać jedynie swą własną duszną atmosferą, karmiąc się wycinkami z gazet i wyobrażając sobie, że są w centrum wydarzeń. Mój obraz UNOWIS-u jest obrazem grupy, która generalnie żywiła się całą monstrualnością komunizmu wojennego. Wszystkie fakty i marzenia, które przywołałem opisując go wyżej, są w związku z tym istotne. Ale szczególnie wyróżniłem jeden lub dwa, które znalazły bezpośredni rezonans w działaniach producentów znaków wizualnych. Moje pytanie brzmi, znowu, dla czego modernizm mógł wierzyć, wiarą nieabsurdalną, że znajdował się po stronie historii?

Większość ludzi potrafiących czytać gazety w roku 1920 myślała, że przeżywa koniec kapitalizmu. Wokół panowała *ekonomika okresu przej-*

<sup>89</sup> Ibidem, teza 5, w: Andersen, t. 1, s. 192.

<sup>90</sup> Ibidem, teza 13, w: Andersen, t. 1, s. 197-198.

ściowego. I może najwyraźniejszym symptomem tego przechodzenia od jednego systemu do drugiego był kryzys najcenniejszego kapitalistycznego środka reprezentacji, pieniądza. Machno jak zwykle dostrzegał sedno sprawy. Na pieniądzach, które wprowadził w swej anarchistycznej republice, wydrukowana była informacja, że nikt nie będzie ścigany sądownie za ich fałszowanie<sup>91</sup>. Ale Machno jedynie doprowadził logicznie do końca generalny upadek „zaufania do znaku”, który nie tylko w przekonaniu anarchistów mógł być ostateczny.

Od 1918 roku szalała inflacja. Do połowy roku 1919, stwierdza E. H. Carr, „wartość gwałtownie wzrastającej ilości rubli w przeliczeniu na towary osiągała już stan zaniku”<sup>92</sup>. Prasy drukarskie musiały pracować bez przerwy tylko po to, by można było utrzymać wystarczająco dużo banknotów w obiegu (co nigdy do końca się nie udawało). Im więcej rubli drukowano, tym bardziej rubel tracił na wartości. Do lipca 1921 roku, według późniejszych radzieckich wyliczeń, realna wartość papieru produkowanego przez skarbu państwa wynosiła trzy miliony rubli. Ta suma nie pokrywała nawet kosztów fizycznej produkcji pieniędzy<sup>93</sup>.

Zapotrzebowanie na walutę stało się tak wielkie – to podaje także radzieckie źródło – że rolę pieniądza spełniały bony fabryczne na kawałkach zwykłego papieru, z pieczętką jakiejś odpowiedzialnej osoby, albo miejscowej instytucji, albo przewodniczącego takiego czy innego komitetu<sup>94</sup>.

Nie trzeba dodawać, że w takiej sytuacji prawdziwe życie ekonomiczne toczyło się w coraz większym stopniu poza sferą obiegu pieniędzy. W kręgach bolszewickich mówiono o ostatecznej „naturalizacji zapłaty”. Innymi słowy, robotnikom płacono towarami albo wyprodukowanymi przez nich, albo pochodzącymi z innych fabryk, z którymi prowadzona była wymiana. Przymusowym rekwizycjom żywności na wsi towarzyszył powrót do handlu wymiennego w miastach. Podczas gdy poszerzał się rozdziew między cenami na wolnym (czarnym) rynku a tymi ustalonymi przez państwo, reglamentacja jawiła się już jako alternatywa dla pieniędzy w ogóle. Wydawało się, że jeden mały krok wystarczy, by całkowicie znieść pieniądze jako środek regulacji opłat za podstawowe towary i usługi. W 1920 roku wyglądało na to, że ten krok właśnie został wykonany. W styczniu otwarto „darmowe powszechne jadalnie” dla pracowników fabryk i biur Moskwy i Piotrógradu. Pomyślane były one jako prototypy po-

<sup>91</sup> Zob. Chamberlin, *Russian Revolution*, t. 2, s. 235.

<sup>92</sup> Carr, *Bolshevik Revolution*, t. 2, s. 258-259.

<sup>93</sup> Zob. *Finansowaja politika Sovietskoj Własti na 10 liet. Sbornik statiej* (Moskwa i Leningrad 1928), s. 4, cyt. w: Malle, *Economic Organization*, s. 172.

<sup>94</sup> *Dwa goda dyktatury proletariata, 1917-1919* (Moskwa b.d.), cyt. w: Carr, *Bolshevik Revolution*, t. 2, s. 259.

dobnych placówek w całym kraju. W październiku przygotowano plany zniesienia opłat za usługi pocztowe, telegraf i telefon, wodę i elektryczność (o ile ktoś miał możliwość z nich korzystać). W grudniu reglamentację zamieniono ostatecznie na darmową dystrybucję towarów wśród wyznaczonych klas społecznych. Niewiele brakowało, by zrezygnowano już z czynszów i opłat za miejskie i upaństwowione kwatery mieszkaniowe. Darmowe miały być przejazdy koleją. Zlikwidowano ostatni w kraju niezależny bank. Nakładanie podatków było teraz praktyką mniej lub bardziej pozbawioną znaczenia. W lutym 1921 r. czekał na zatwierdzenie dekret już na dobre kończący z podatkami. NEP zastopował ten projekt w samą porę<sup>95</sup>.

Za wszystkimi tymi fascynującymi liczbami i planami – i tym razem z trudem przez nie przesłaniany – leży świat nędzy okresu wojny domowej. A także świat improwizowanych, w większości rozpaczliwych reakcji na nią ze strony rządu i ludności. Carr składa hołd temu okresowi jako ilustrującemu „wytrwałość i inwencję istot ludzkich w wymyślaniu sposobów i środków wymiany dóbr wówczas, gdy to staje się niezbędne do przetrwania”<sup>96</sup>. Większość sposobów miała niewiele wspólnego z socjalizmem.

Ale znów, przedmiotem naszych rozważań jest nie rzeczywistość, tylko sposób jej postrzegania. UNOWIS nadal otrzymywał swoje przydziały. Zaś wyróżnikiem tego okresu finansowej ruiny na tle analogicznych sytuacji, które miały miejsce na przykład w Niemczech, była wiara, poważnie przyjmowana i propagowana przynajmniej przez część spośród bolszewików, że koniec pieniędzy w sposób konieczny wiązał się z oczekiwanym końcem kapitalizmu. Zachwyty Machno były szeroko podzielane.

Stały upadek pieniądza – pisze bolszewicki ekonomista Larin na łamach *Ekonomiczeskoj Żizni*, w listopadzie 1920 – pogłębi się wraz z rozwojem zorganizowanego charakteru radzieckiej ekonomii (...) Pieniądz, jako jedyna miara wartości, nie istnieje. Jako środek obrotu pieniądz można już w dużej mierze wyeliminować. Jako środek płatniczy pieniądz zniknie, gdy państwo radzieckie uwolni robotnika od konieczności biegania na Suchariewkę [czarny rynek]. Oba te procesy rozwojowe można przewidzieć i zrealizować w praktyce w następnych latach. A wówczas pieniądz straci swoje znaczenie czegoś drogiego i pozostanie tym, czym jest naprawdę: kolorowym papierkiem<sup>97</sup>.

Już w roku 1919, w *ABC komunizmu*, Bucharin i Preobrażenski z zadowoleniem witali inflację jako formę przymusowego odebrania majątku burżuazji. W roku następnym Preobrażenski dedykował swój *Pieniądz papierowy w okresie dyktatury proletariatu*

<sup>95</sup> Zob. ibidem, s. 260 oraz Chamberlin, *Russian Revolution*, t. 2, s. 104-105, jeśli chodzi o kroki podjęte w latach 1920 i 1921.

<sup>96</sup> Carr, *Bolshevik Revolution*, t. 2, s. 240.

<sup>97</sup> Cyt. w: Chamberlin, *Russian Revolution*, t. 2, s. 103.

prasie drukarskiej Ludowego Komisariatu Finansów (...) temu karabinowi maszynowemu, który atakował reżim burżuazyjny na jego tyłach – od strony systemu monetarnego – obracając burżuazyjne prawo ekonomiczne obrotu pieniędzy w środek zniszczenia tego reżimu i w źródło finansowania rewolucji<sup>98</sup>.

Na Dziesiątym Zjeździe Partii Preobrażenski gratulował delegatom faktu, że o ile jakobiński *assignat* po upływie roku wart był zaledwie pięćset razy mniej niż przedtem, o tyle wartość rubla zmalała aż dwadzieścia tysięcy razy. „To znaczy, że pobiliśmy Rewolucję Francuską w stosunku czterdzieści do jednego”<sup>99</sup>.

Oczywiście Preobrażenski w jakiejś mierze chciał grać rolę nadwornego błazna. Dziesiąty Zjazd Partii odbył się w marcu 1921 r. NEP był już w toku. Ale takiego obosiecznego charakteru nie miały już bynajmniej plany, poważnie podejmowane przez dłuższą część roku 1920, by znaleźć odpowiedni marksistowski substytut wartości wymiennej w ogóle. Ekonomiści wrócili do starego *Krótkiego Kursu Nauki Ekonomicznej* Bogdanowa i studiowali strony, na których próbował on ująć w liczbach teorię wartości opartą na pracy, mierzoną kategoriami wydatkowania energii w czynności produkcyjnej. Nie zważali specjalnie na to, że Lenin dawno temu odesłał Bogdanowa w mrok zapomnienia. Może dałoby się stworzyć system społecznych walorów oparty na kaloriach, albo na *tredach* (podstawowa jednostka pracy wydatkowanej) czy *enedach* (jednostka całkowitego kosztu energii: praca plus termomechanika), albo nawet na określonej ilości soli. Do zbadania tej możliwości powołano specjalne komisje<sup>100</sup>. Zainteresował się SOWNARKOM. Niezależnie od tego, jaka jednostka mogłaby ostatecznie zostać przyjęta – eksperci spierali się zażarcie – w roku 1920 istniało poczucie, iż społeczeństwo znajduje się na progu przejścia z powrotem ze sfery wymiany do sfery użycia. To była przyszłość, którą komunizm zawsze obiecywał. Może dałoby się ją zaprowadzić właśnie w sferze reprezentacji. Jakiś Anty-pieniądz – Anty-wymiana – przyspieszyłyby generalne przewartościowanie wartości. „Tradycyjną książkę rozdzielaliby się na osobne strony (...)”. Kolorowy papier byłby wszędzie.

Nikt nie może być pewien, ile z tych technicznych dyskusji przenikało do UNOWIS-u, a jeśli przenikało, to jakie miałyby znaczenie dla grupy. Ale jestem przekonany, że generalne poczucie utraty „zaufania do znaku” było tym, co napełniało radością Malewicza. I on, i jego uczniowie dostrzegliby istotę sytuacji, gdy nastał chaos znaczeń, w sposób najbardziej

<sup>98</sup> Cyt. ibidem, także t. 2, s. 103.

<sup>99</sup> Cyt. w: Carr, *Bolshevik Revolution*, t. 2, s. 261, przyp. 1. Wygląda na to, że wyliczenia Preobrażenskiego dotyczące *assignat* były nazbyt pesymistyczne.

<sup>100</sup> Zob. Malle, *Economic Organization*, s. 190-192 oraz Carr, *Bolshevik Revolution*, t. 2, s. 266-267 na temat tych różnych propozycji.

skandaliczny i oszałamiający, w samym sercu kapitalistycznego porządku. „Ekonomia” była wojennym okrzykiem UNOWIS-u w roku 1920. „Ogłaszam Ekonomię jako nowy piąty wymiar, kryterium i miarę wszelkiej twórczej i artystycznej pracy...”. „Suprematyzm ma nowe kryterium oceny wszystkiego, co powstaje w dziedzinie projektowania plastycznego. Zamiast piękna jest to ekonomia”<sup>101</sup>. „Noście czarny kwadrat na znak światowej ekonomii!” I tak dalej.

Nie sądzę, byśmy zbliżyli się do rozumienia tonu i siły tych oświadczeń – ostatecznie dlachego znakiem ekonomii jest nierozstrzygalny Czarny Kwadrat? – jeśli nie wpisujemy w nie pojęcia o tym, czym Ekonomia *była* w roku, w którym je sformułowano. Ekonomia znajdowała się akurat w momencie zanikania w absolutnej nędzy. Ale marksiści potrafili dopatrzeć się w tym nieubłaganej przyszłości. Ekonomia była tym nowym zerem, którego Malewicz zawsze wypatrywał – jak stare zero z jego „0,10”<sup>102</sup>.

Nieraz już dawałem do zrozumienia, że Malewicza wizja kryzysu znaczenia była zupełnie inna niż, powiedzmy, jego rówieśnika Ferdynanda de Saussure’a. Malewicz myślał, że nowe znaki zostaną odkryte w społecznej przestrzeni poza „różnicą i przewagą”, gdzie „wszystko jest teraz takie samo”. Wizja to bardzo odległa od marksistowskich wyobrażeń na temat możliwej przyszłości, ale w jej powstaniu miał swój udział pewien rodzaj bolszewickiej utopii rozpowszechnionej w 1920 roku. W pewnej części była to utopia, z którą sympatyzuję. Chodzi zwłaszcza o założenie, iż istnieje głęboki związek między porządkiem reprezentacji, który nazywamy kapitalizmem, a wiarą (którą moglibyśmy nazwać, dla zwięzłości, Saussure’owską), że wszystkie porządki reprezentacji są w istocie systemami różnic, czystych wartości wymiennych generowanych przez relacje między elementami systemu znakowego. Marksisci powiedzieliby, że przenikliwie wejrzenie tutaj – a z pewnością jest w tym wnikliwość – usuwa dodatkowy problem materialności systemów znakowych, a co za tym idzie, ich przynależności do modeli materialnej produkcji i reprodukcji, które nazywamy społeczną praktyką. (Akcent pada tutaj na określone historyczne, materialne miejsce i uwarunkowanie całej gry językowej, a nie jedynie na zjawiskowy „materiał” jakiegoś jej pojedynczego czynnika. Oczywiście byle jaki modernista albo semiotyk potrafi rozpoznawać – powiedziałbym, fetyszyzować – ten ostatni). Nikt nie udaje, że ów dalszy

<sup>101</sup> El Lissitzky, *New Russian Art.*, (w:) Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, s. 339. Formuła ta pojawia się w różnych wariantach w pismach El Lissitzkiego z okresu działalności UNOWIS-u.

<sup>102</sup> Zob. Y.-A. Bois, *Malévitch, le carré, le degré zéro*, *Macula*, nr 1 (1978), s. 28-49 na temat tego momentu w karierze Malewicza.



obszar problemów dochodzi razem z gotowymi, przekonującymi odpowiedziami. Wiele przemawia za sceptycyzmem de Saussure'a. Ale istotą rzeczy jest fakt, że obszar ten, w ramach reżimu znakowego, któremu podlegamy, właśnie nie ma być przedmiotem refleksji. Wszystko, co dotyczy sił i stosunków produkcji symbolicznej w kapitalizmie sprzyja fantazji, że znaczenia są produktami zamkniętego od wewnątrz obiegu czy systemu, który nigdzie nie otwiera się na sferę konieczności. Czysta obecność toczy wieczną wojnę z czystą nieobecnością, przy czym ta ostatnia łatwo zwycięża. Znaczenie wyobraża się zawsze pod znakiem pieniędzy albo, współcześnie, podobnego mechanizmu (wymiany, konwersji), działającego w pewnej odległości, w eterycznej sferze „informacji”. Znak kieruje regułą. „My jesteśmy Planem, Systemem, Organizacją” i tak dalej. Trzeba bardzo szczególnej (bez wątpienia strasznej) chwili, by te struktury dały się w ogóle pomyśleć jako zdeterminowane społecznie. Rok 1920 był jedną z takich chwil.

Dla El Lissitzkiego wielkim obrazem innego (społecznego) wymiaru ludzkich systemów znakowych była „architektura”. Tego pojęcia nie należy rozumieć dosłownie. Dla UNOWIS-u w ogóle architektura oznaczała stan, do którego dążą wszystkie formy praktyki znaczącej, w miarę jak coraz bliższe są zerwania ze starym porządkiem. Architektura jest innym określeniem kolektywności, albo historyczności, która rozpoznaje samą siebie. Obie są związane z obecną albo przyszłą re-materializacją świata.

Epoki o spójnej strukturze zawsze znajdowały swój pełny wyraz w architekturze, w tym zmaterializowanym połączeniu wszystkich sztuk – i literatury, i muzyki, i rzeźby, i malarstwa. [Zauważmy, że tekstualność została włączona w tę mieszaninę zwaną architekturą.] Potem nastąpił rozpad i dematerializacja. A kolejne epoki swoją najpełniejszą formę wyrazu znajdowały już tylko w jednej ze sztuk. Rzeźba, malarstwo, muzyka i literatura przeżyły swój rozkwit, aby ponownie połączyć się w całość. Byliśmy świadkami szczytowego rozwoju malarstwa. I teraz znaleźliśmy się w fazie przejściowej, wiodącej od rzeźby i malarstwa do jedności w architekturze.

Od rozpadu i dematerializacji, czyli do stosunków symbolicznej reprodukcji, którymi rządzi przeciwna logika.

Nasza walka przeciwko sztuce przedstawiającej jest walką przeciwko liczbie [oznaczającej cały poprzedni system tożsamości i różnicy, wszystkie kulturowe wyobrażenia na temat nieobecności i obecności], przeciwko temu, co martwe.

Nie zobaczymy tego, jak długo nowy świat nie zostanie zbudowany w całości. Nie jest on bowiem budowany za pomocą wiedzy i techniki, lecz jakby kształtowany przez bezpośrednią i precyzyjną siłę; przypomina to drogę lunatyka, który wszystko poza nią wzgardliwie usuwa w cień<sup>103</sup>.

<sup>103</sup> Oba cytaty pochodzą z tekstu *PROUN El Lissitzkiego, 1920-21*, przekł. polski w: A. Turowski, *Między sztuką a komuną*, s. 247-248.

A zatem żadnych gromkich oświadczeń na temat Sztuki i Rewolucji. Żadnego osądu modernizmu w jego momencie prawdy. *Przed wszystkim, żadnego osądu bolszewizmu* – poza tym oczywistym, absolutnym, wstępnym. Żadnego tańczenia na grobie, żadnego oplakiwania wśród ruin. Bo wiem tancerze i żałobnicy są nic nie warci. Historia jest marionetką, którą poruszają oni za sznurek dyskusji.

Dawno temu socjolog Karl Mannheim wyobrażał sobie historię sztuki, która zadaje następujące pytania:

Czyją mentalność rejestrują obiekty sztuki? Jakie działania, sytuacje i milczące wybory dostarczają perspektyw, w których artyści postrzegają i przedstawiają jakiś aspekt rzeczywistości? Jeśli dzieła sztuki odzwierciedlają punkty widzenia, kim są protagoniści a kim antagoniści? Czyja reorientacja znajduje odbicie w zmianach stylu?<sup>104</sup>

Spróbujmy odnieść te pytania do tablicy propagandowej El Lissitzkiego.

Protagonistą numer jeden mógłby być Trocki. Oto jego mowa skierowana 18 kwietnia 1920 r. do Komitetu Walki z Dezercją na Kolei:

Pozwólcie, że podsumuję. Po pierwsze, jeśli chodzi o agitprop. Moim zdaniem nie robimy wszystkiego, co byśmy mogli na tym polu i myślę, że powinienem przedstawić zadania, które muszą wykonać *Glawpolitput* i *Czekprofsoz* [partyjne ramie Komisariatu Transportu i związek zawodowy pracowników kolei]. Nie będziemy mogli dać sobie rady bez współpracy ze strony związków zawodowych. *Glawpolitput* i *Czekprofsoz* powinny od zaraz zacząć organizować agitację na temat pracy na kolei i walki przeciwko dezterom pracy. Musimy zorganizować tę walkę przy pomocy plakatów – takich o charakterze popularnym – które pokażą dezterów jako kryminalistów, którymi są. Te plakaty powinny wisieć w każdym warsztacie, na każdym wydziale, w każdym biurze. Obecnie transport ma znaczenie kluczowe. I dlatego nie powinno być ani jednego teatru, ani jednego publicznego spektaklu, ani jednego pokazu kinowego, gdzie ludziom nie przypomina się o szkodliwej roli dezterera pracy. Dokądkolwiek udaje się pracownik kolei, powinien znaleźć plakat, który wyszydza dezterera i zawstydza bumelanta (...) Musimy wykorzystać gramofony dla celów agitacyjnych. Plakaty są bardzo dobre w mieście, ale na wsi nie za bardzo się przydają. Zróbmy jakieś dziesięć nagrań przeciwko nieróbstwu i dezercji. Listy dezterów powinno się drukować i rozprowadzać. Nawet jeśli te środki nie zwrócą nam dezterów, to przynajmniej zawstydzimy i wystraszymy każdego, kto skłania się w tym kierunku... Poza tym, musimy wpajać świadomość, że pobór do pracy [to element generalnego marzenia Trockiego w tym czasie o militaryzacji ekonomii] oznacza obowiązek pozostania na danym stanowisku tak długo, jak wymagają tego okoliczności (...) Sądy również powinny być potężną machiną agitacji i propagandy. Ich rolą jest nie tylko wymierzać sprawiedliwość winnym, ale też agitować za pomocą represji. Powinniśmy organizo-

<sup>104</sup> K. Mannheim, *Digression on Art History*, (w:) *Essays on the Sociology of Culture* (London 1962), s. 33. Wydaje się, że tekst napisany został w latach czterdziestych.

wać proces pokazowy [dosłownie, głośny proces] jednego czy dwóch doktorów, którzy wydali fałszywe zaświadczenia (...) Jeśli zaprezentujemy proces w teatrze w jednym z miast i zaprosimy przedstawicieli wszystkich warsztatów, i będziemy mieć doniesienia z procesu we wszystkich gazetach i w radiu – to naprawdę spełni on funkcję edukacyjną.

(...)

Jeśli chodzi o pracowników kolei, którzy są systematycznie nieobecni, powinniśmy zorganizować wiele procesów. Pracownicy kolejowi mogliby wysledzić kilku takich osobników i po procesie pokazowym nakierować ich z powrotem ku odpowiedzialnej postawie. Jeden czy dwa przykłady wywarłyby kolosalne wrażenie w całym kraju<sup>105</sup>.

Protagonistą numer dwa mógłby być Michaił Bachtin. W roku 1920 dwudziestopięcioletek. Szkolny nauczyciel, księgowy, filozof języka. Przeniósł się do Witebska właśnie w 1920, z małego miasteczka Newel siedemdziesiąt mil dalej na północ. Zaprzyjaźniony z Pawłem Miedwiediewem, głównym działaczem miejscowego Komisarjatu Oświaty. Żaden sympatyk marksizmu (wiadomo było, że jego brat walczył po stronie białych na Krymie). Wykładowca Regionalnej Komunistycznej Szkoły Partyjnej, Klubu Partyjnego, Wydziału Politycznego Piątej Witebskiej Dywizji Piechoty, Centrum Propagandowego, Związku Pracowników Poczty i Telegrafu, Związku Robotników Radzieckich. Wykładowca i organizator Rejonowego Wydziału Kobięcego. Uczestnik „publicznych procesów” postaci literackich. Bronił (zazwyczaj z powodzeniem) Chlestakowa z *Rewizora* Gogola, Katerinę Masłową ze *Zmartwychwstania* Tołstoja i tak dalej. Nie otrzymywał „przydziałów akademickich”. Intelktualista wiążący koniec z końcem<sup>106</sup>.

Uzupełnijmy prace opublikowane w roku 1920 następującym tekstem (ten krótki esej, z którego wyciąłem tylko jedno czy dwa początkowe zdania, opublikowany został w Newel we wrześniu roku poprzedniego):

Trzy dziedziny ludzkiej kultury – nauka, sztuka i życie – zyskują jedność tylko w indywidualnej osobie, która integruje je w swojej własnej jedności. Jednakże ta unia może stać się mechaniczna, zewnętrzna. I niestety to jest dokładnie to, co zdarza się najczęściej. Artysta i istota ludzka naiwnie, najczęściej mechanicznie łączą się w jednej osobie; istota ludzka porzuca „dręczące troski codziennego życia” i wkracza na pewien czas w sferę twórczej aktywności jako inny świat, świat „natchnienia, słodkich dźwięków i modlitw”. [Cytaty są wzięte z Puszkina.] I do czego to prowadzi? Sztuka jest zanadto pewna siebie, lekkomyślnie pewna siebie i zbyt napuszona, ponieważ w żaden sposób nie jest zobowiązana, by odpowiadać

<sup>105</sup> L. Trocki, *Chozajstwiennoje stroitelstwo Sowietsoj Respubliki* (Moskwa 1927), s. 374-376. Zob. omówienie tej wypowiedzi w: Chamberlin, *Russian Revolution*, t. 2, s. 294. Dziękuję Melissie Frazier za przetłumaczenie tego tekstu.

<sup>106</sup> Fakty podają na podstawie: K. Clark, M. Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, Mass., 1984), s. 45-51.

za życie. I, oczywiście, życie nie ma nadziei, że kiedykolwiek dorówna sztuce tego rodzaju. „To dla nas zbyt wysoko” – mówi życie. „W końcu to sztuka! Pozostaje nam uniziona proza życia”.

Kiedy istota ludzka tkwi w sztuce, nie ma jej w życiu i na odwrót. Nie ma jedności między nimi i nie zachodzi ich wzajemne przenikanie się wewnątrz jedności indywidualnej osoby.

Ale co gwarantuje wewnętrzne powiązanie tych konstytutywnych części osoby? Jedyne element odpowiedzialności. Muszę odpowiedzieć moim własnym życiem za to, czego doświadczyłem i co zrozumiałem w sztuce, tak by nic z tego, czego doświadczyłem i co zrozumiałem, nie pozostało bezowocne w moim życiu. Ale odpowiedzialność pociąga za sobą winę, czy podleganie potępieniu. Sztuka i życie muszą wziąć na siebie nie tylko wzajemną odpowiedzialność, lecz także wzajemne obciążenie winą. Poeta musi pamiętać, że to jego poezja ponosi winę za pospolitą prozę życia, podczas gdy człowiek zanurzony w codzienności powinien wiedzieć, że bezowocność sztuki wynika z jego obojętnej zgody na brak wymagań i z tego, że problemy jego życia są błahy. Jednostka musi stać się odpowiedzialna na wskroś: wszystkie jej momenty składowe muszą nie tylko pasować jeden do drugiego w czasowym ciągu jej życia, ale także przenikać się wzajemnie w jedność winy i odpowiedzialności.

Nie wystarczy również odwołać się do „natchnienia”, by usprawiedliwić brak odpowiedzialności. Natchnienie, które ignoruje życie i samo jest ignorowane przez życie, to nie natchnienie, lecz stan opętania. Prawdziwym sensem, w przeciwieństwie do sensu samozwańczego, wszystkich starych dyskusji na temat wzajemnych związków sztuki i życia, na temat czystości sztuki itd. – to znaczy prawdziwym dążeniem kryjącym się za tymi dyskusjami – jest nic więcej, jak wzajemne starania zarówno sztuki, jak życia, by uczynić łatwiejszym to, co do nich należy, by mogły uwolnić się od ich własnej odpowiedzialności. Albowiem z całą pewnością łatwiej jest tworzyć nie odpowiadając za życie i łatwiej żyć nie biorąc pod uwagę sztuki.

Sztuka i życie nie są jednym, ale muszą zjednoczyć się we mnie – w jedności mojej odpowiedzialności<sup>107</sup>.

Jeśli dzieła sztuki odzwierciedlają punkty widzenia, pyta Mannheim, kim są protagoniści, a kim antagoniści? Oczywiście nie rozumiał tego pytania dosłownie. Nie jest naszą rzeczą opowiadać się jednogłośnie albo za Trockim, albo za Bachtinem. (Czytelnik w każdym razie stwierdzi, może że zgrozą, że w kwestii sztuki i życia ich poglądy są w dużej mierze styczne. Wina i potępienie są przedmiotem rozważań obu. Jeśli sztuka ma w ogóle uzyskać odpowiedź od codziennego życia, wydaje się, że będzie to coś w rodzaju *mea culpa*.) Jeszcze mniej interesuje mnie fantastyczne (choć może faktyczne) pytanie: Co myśleliby Bachtin albo Trocki o tab-

<sup>107</sup> M. Bachtin, *Sztuka i odpowiedzialność*, tekst pierwotnie zamieszczony w: „Dien' Iskusstva” (13 września 1919), przekł. ang. w: M. Bakhtin, *Art and Answerability, Early Philosophical Essays* (Austin, 1990), s. 1-2.

licy propagandowej, gdyby w rzeczywistości ją widzieli – Bachtin przechodząc z Wydziału Kobiecego do Centrum Propagandowego, a Trocki, rzecz jasna, w drodze na front? Nie ma dla mnie znaczenia to, czy by ją pochwalali, czy nie. To, co oczekuje pochwał, nie jest sztuką. Pytanie brzmi, gdzie ta praca chciała się sytuować w debacie o „Sztuce i odpowiedzialności” – taki jest tytuł artykułu Bachtina, ale równie dobrze pasowałby do wypowiedzi Trockiego – która wciskała się w codzienne życie? Oczywiście na jakiejś pozycji skrajnej. Tablica propagandowa antycypuje sceptycyzm komisarza. Ale jakiego rodzaju argumenty rozwijała – wewnątrz siebie przede wszystkim, ale także przez sposób werbalnego usprawiedliwienia się wobec świata na zewnątrz – chcąc zasugerować, że czas pokaże, iż komisarz był w błędzie?

Po części były to argumenty Bachtina. Nikt nie uświadamiał sobie bardziej niż El Lissitzky, jak wiele z dawnych dziejów sztuki i życia, szczególnie w XIX wieku, było walką obydwu stron, by oddzielić się jedna od drugiej – „by mogły uwolnić się od ich własnej odpowiedzialności”. „Albowiem z całą pewnością łatwiej jest tworzyć nie odpowiadając za życie i łatwiej żyć nie biorąc pod uwagę sztuki”. Położenie kresu temu (modernistycznemu) stanowi rzeczy wymagałoby dziwnego, podwójnego działania. Z jednej strony mężczyźni i kobiety musieliby wziąć kwestię odpowiedzialności dosłownie. Postawić ją bez osłonek. Wsadzić sztukę na ulice. Nie lękać się przyjęcia zastraszającego, oskarżycielskiego tonu mowy Trockiego; ani nawet „wytworzenia monistycznej całości nieznanego kapitalizmowi, dającej przedsmak przyszłości pośród chaosu dnia dzisiejszego”. Ale jednocześnie nie mogliby mieć żadnych złudzeń co do ogromu tego zadania. Wiedzieli, że kwestia sztuki i odpowiedzialności była łąznią ogniową. Jakakolwiek sztuka zakładająca, że można tę kwestię postawić łagodniej niż w kategoriach apokaliptycznych, całkowicie się ośmieszala i skazywała na najgorszy rodzaj porażki – na porażkę *udawanej* praktyczności, w sytuacji, gdy praktyka (i wartość, i reprezentacja, i produkcja, i cała pospolita proza życia) była właśnie kategorią wątpliwą. „Wielu ludzi, zwłaszcza socjalistów, wydaje się myśleć, że sztuka istnieje w celu malowania zrozumiałych słodkości”<sup>108</sup>.

Oczywiście zawsze i słusznie można zbyć tę utopię wzruszeniem ramion. Tak jak sędziowie na widok Malewiczowskiego Lenina. Albo jak sam Lenin w roku 1919, gdy słyszał od delegatów na zjazd Kominternu, przybyłych z Budapesztu, że jednym z pierwszych działań tamtejszego nowego rządu radzieckiego było zlecenie towarzyszowi Lukácsowi nacjonalizacji teatrów i spytał ich, czy władza nie miała nic ważniejszego do

<sup>108</sup> Malewicz, *O nowych systemach w sztuce*, wg przekładu angielskiego w: Andersen, t. 1, s. 95.

roboty<sup>109</sup>. Nigdy nie da się dialektycznie pogodzić dwóch osądów przypisanych w 1920 r. Anatolowi Łunaczarskiemu, bolszewickiemu komisarzowi oświaty. Z jednej strony: „Futuryzm [Łunaczarski mówił w szczególności o Meyerholdzie, ale z myślą o całej rodzinie modernizmu, z pewnością włączając doń takich jak El Lissitzky] nie nadażył za naszymi czasami. On już cuchnie. Zgadzam się, że był w grobie tylko trzy dni, ale już cuchnie. Nie ma potrzeby szukać jakiegoś Picassa dla proletariatu”<sup>110</sup>. A z drugiej strony: „W swej rewolucyjnej walce klasy najniższe zawsze pociągały znacznych renegeatów z góry. W sferze sztuki również proletariat znajdzie swojego Marksa”<sup>111</sup>. Oto są dwie połowy rozdartej jedności, jak powiedziałby Theodor Adorno – której jednak nie dają. Co powinniśmy nazywać jednością, gdybyśmy ją mieli? Nie kulturę, mówi Malewicz. Nawet nie (zwłaszcza nie) PROLETKULTURę.

„Idźcie i zatrzymajcie kulturę” – to Malewicz na kartce przed stroną tytułową swej książki *Bóg nie został strącony*, dedykując ją ulubionemu studentowi w 1922 roku:

Albowiem kulturze nie jest łatwiej przejść przez ucho igielne, niż wielbładowi; ponieważ kultura ze swoją inteligencją, swoją świadomością i swoim rozsądkiem próbuje przejść przez coś, co nie ma żadnej świadomości, żadnej inteligencji ani żadnego rozsądku. Jakkolwiek może być dowcipna i błyskotliwa, nigdy nie wnika w to, co jest bezsensowne<sup>112</sup>.

Pantofel atlety dla tego Kopciuszka. Trzaski ruchu bezprzedmiotowości.

Dotychczas w niniejszym rozdziale Malewicz przemieszczał się w tę i we w tę niczym swego rodzaju punkt zaniku. I tak właśnie powinno być. Taka była jego rola w Witebsku. (W pewnym sensie, jego rola generalnie w modernizmie.) Ale chcę go w postaci Czarnego Kwadratu, nie jako *éminence grise*, więc są pewne rzeczy, które powinny być powiedziane wprost o nim i jego pracy w tym momencie.

W latach, które nas interesują – 1919, 1920 przede wszystkim, 1921 – nie namalował, jak się wydaje, żadnego obrazu. Był pisarzem, nauczycielem i wykładowcą. Ten ostatni rodzaj działalności wydaje się szczególnie ważny w okresie witebskim. Mamy doniesienia o jego publicznych wyповідziach co najmniej przy trzech okazjach do połowy roku 1920, na temat indywidualizmu i kolektywności w pracy artystycznej: 14 lutego,

<sup>109</sup> Zob. S. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment* (Cambridge, 1970), s. 141.

<sup>110</sup> Anatolij Łunaczarski na łamach pisma *Wiestnik teatra*, nr 75 (30 listopada 1920), cyt. ibidem, s. 155.

<sup>111</sup> Cyt. w: Fülöp-Muller, *Mind and Face of Bolshevism*, s. 111, bez podania źródła.

<sup>112</sup> Zob. katalog Leonard Hutton Galleries, *Ilya Grigorevich Chashnik* (New York, 1979-1980), s. 10.

6 kwietnia i 23 maja. Ostatni z tych trzech wykładów nazywał się „O 'ego' i kolektywie”. Część tego materiału znalazła się w almanachach UNOWIS-u wydanych w czerwcu 1920 i styczniu 1921, ale prawdopodobnie nie wszystko. Zagadnienie pracy kolektywnej zaprzętało uwagę większości autorów ulotek UNOWIS-u w tym czasie. Malewicz był oczywiście głównym inicjatorem. Książkę *Bóg nie został strącony* wydał UNOWIS w 1922 r. Wiemy jednak, że większa jej część napisana została w roku 1920. (Wiele jest możliwych powodów opóźnienia publikacji. Wśród nich brak papieru.) Przynajmniej część też zawartych w książce pojawiła się na wykładach w latach 1920 i 1921. Dwudziestego i dwudziestego pierwszego października w Smoleńsku odbyło się seminarium i wykład Malewicza pod auspicjami miejscowej grupy UNOWIS-u, którą wsparła działająca w mieście ROSTA. Później tego roku z przemową na temat „Sztuka i produkcja” wystąpił on przed Witebskim Wszechrosyjskim Związkiem Pracowników Sztuki. W tym okresie on i jego studenci jeździli tam i z powrotem do Moskwy, upewniając się, czy ich wysiłki i tezy nie były lekceważone w centrum. Dokument UNOWIS-u, który wywołuje najsilniejsze odczucia, to zdjęcie pokazujące ich w momencie wyjazdu pociągiem do stolicy w czerwcu 1920, na Zjazd Nauczycieli i Studentów Sztuki (il. 11). Malewicz znajduje się w centrum. W lewej ręce trzyma suprematystyczny talerz, a prawą, zacisnąwszy pięść, saltuje. Jedna z jego uczennic (albo to żona?) opanowanym gestem kładzie dłoń na jego rękawie. Czarne Kwadraty są świetnie widoczne: jeden zawieszony na drzwiach wagonu, drugi wpięty w klapę płaszcza mężczyzny stojącego z przodu, trzeci wetknięty w szelmowską fryzurę Judina (?) po lewej stronie u góry, a kolejny, jak się wydaje, naszyty na rękaw El Lissitzkiego – El Lissitzky to ten osobnik w miękkiej filcowej czapce i jasnej kurtce, dokładnie pod pięścią Malewicza. Cała grupa wygląda na załogę szaleńców.

Nie wiemy, czy Malewicz wykladał w Moskwie podczas Zjazdu Nauczycieli, ale istnieje wzmianka o tym, jak dyskutował na jego temat z konstruktywistami w INCHUK-u, w styczniu 1921 roku. (Do tego czasu El Lissitzky pojawił się znów w Moskwie, na liście płac INCHUK-u, więc członkowie UNOWIS-u musieli myśleć, że mają tam swój przyczółek.) 22 grudnia 1921 r. Malewicz wykladał w INCHUK-u na temat: „Nasze zadania”. Potem, w czerwcu następnego roku, wystąpił w INCHUK-u Piotrogrodzkim. I tak dalej. *O nowych systemach w sztuce* wydano w Witebsku pod koniec 1919 r. NARKOMPROS opublikował *Od Cézanne'a do suprematyzmu* Malewicza w 1920. Grupa smoleńska wydała *Problem sztuki naśladowczej* w tym samym roku, co być może zbiegło się z wizytą mistrza w październiku. UNOWIS witebski opracował jego *Suprematyzm: 34 rysunki* w grudniu. Zapowiadana była, ale nigdy nie ukazała się, książka zatytułowana *My – jako utylitarna doskonałość*. Kiedy UNOWIS



11. Delegacja UNOWIS-u na Pierwszy Wszecchrosyjski Zjazd Nauczycieli i Studentów Sztuki, 1920 (nieznany fotograf), Galeria Gmurzyńska, Kolonia



przygotował swoje ostatnie grupowe wystąpienie, w maju 1923 r. w Piotrogradzie, w ramach wystawy Praca Artystów Piotrogradzkich Reprezentujących Wszystkie Kierunki”, pokazowi towarzyszył nowy pamflet Malewicza, *Suprematyczne Zwierciadło*.

Niektóre z tych pozycji były nadzwyczaj szczupłymi tomikami, a jedna czy dwie – na pewno broszura NARKOMPROS-u – zawierają stary materiał. Tak czy inaczej, świadectwa produktywności artysty w okresie witebskim i około niego są imponujące, a wiemy, że na każdy tekst opublikowany przypadało zwykle kilka innych w rękopisie, często krążących wśród nielicznych wybrańców. „Filozofia, pom pom!” (to wyrażenie El Lissitzkiego z listu z 1924 r.<sup>113</sup>) po prostu nie mogła się zatrzymać. Od czasu do czasu uczniów zapewne musiało drażnić to wędzidło, może powstrzymywali chichot. Przeważnie jednak czytali, notowali i układali w myślach. Wyobrażam ich sobie, jak w któryś ze swych dobrych dni urywają się z zajęć Bachtina na temat literatury rosyjskiej – „wykładając dla tego wąskiego grona, Bachtin zawsze zachowywał się tak, jakby zwracał się do całego audytorium”<sup>114</sup> – żeby zdażyć usłyszeć Malewicza w pełnym odlocie, „O 'ego' i kolektywie”. Może byłaby jeszcze godzina wolnego czasu, by pomóc Sujetinowi przy jego malowidle ściennym dla Rządowego Komitetu do Spraw Żywności<sup>115</sup>. Albo zrobić próbę przed wystawieniem w ramach Tygodnia Frontowego opery *Zwycięstwo nad Słońcem*<sup>116</sup>. Albo przeczytać sprawozdanie El Lissitzkiego z tygodnia, który spędził na Wszechrosyjskim Zjeździe Propagandy w Orenburgu. I przedyskutować najnowsze wieści z PROLETKULT-u. Nie wspominając już o obowiązkowej rundzie po pracowniach w celu zastraszenia studentów nadal wiernych Chagallowi. („Rozproszenie odosobnionych indywiduali w pracowniach nie odpowiada współczesności i jest kontrrewolucyjne w stosunku do ogólnego ruchu życia. Są to również gospodarze i właściciele swych osobistych programów...”<sup>117</sup>). „Aspekt prywatnej własności twórczego dzia-

<sup>113</sup> El Lissitzky do S. Küppers, 23 lutego 1924, pisze o swoich postępach w pracy nad projektowanym zbiorem przekładów Malewicza; cyt. za: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, s. 39. Por. list z 23 marca, także do Sophie: „Ta rzecz Malewicza jest skomplikowana – jego rosyjski jest nienajlepszy, gramatyka zupełnie poddawana, niemożliwe twory słowne, szczególnie w rękopisach...”. Zob. tamże, s. 47.

<sup>114</sup> Clark, Holquist, *Mikhail Bakhtin*, s. 51.

<sup>115</sup> Zob. projekt reprodukowany u Żadowej, *Poszukiwania i eksperymenty*, il. 155. Aerolit w typie Malewiczowskim zestawiony tu został ze słowami: „Religia to opium dla ludu”. Żadowa nie wyjaśnia, czy projekt ten wyszedł poza stadium rysunku. Mam wątpliwości.

<sup>116</sup> Zob. Shatskikh, *Unovis*, s. 56. *Zwycięstwo nad słońcem* wystawione zostało 6 lutego 1920. Kostiumy i dekoracje projektowała Wiera Jermołajewa. Suprematystyczny balet Niny Kogan również był częścią programu. Zob. *The Great Utopia*, il. 151.

<sup>117</sup> *Założenia programowe, Almanach I UNOWIS-u*, przekład polski w: Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty*, s. 315.

łania trzeba zniszczyć...<sup>118</sup>.) Na drogę jednolitego audytorium malarskiego! Nie ma czasu do stracenia.

Tekstem, który uczniowie Malewicza w 1920 r. chyba czytali najdokładniej, był zbiór tez, krążący wówczas w rękopisie, pod tajemniczym tytułem *Bóg nie został strącony*<sup>119</sup>. Kawałki z niego pojawiały się i jeszcze się pojawią w tym rozdziale. Nie będę nawet próbował pozbierać ich razem w jakimś jednym miejscu.

Proponuję tu jednak kilka kluczy do całości tekstu. Pamflet ten jest rodzajem debaty między trzema wektorami możliwości, nazwanymi Sztuką, Cerkwią i Fabryką. Rzadko kiedy czytelnik może być pewien, która z trzech stron mówi, albo czy pochłonął je głos autora; i prawie nigdy nie staje się jasne, co Sztuka, Cerkiew i Fabryka „oznaczają”<sup>120</sup>. „Fabryka” czasami wygląda na naiwny modernizm, czasami jest snem o technologii, a czasami, jak już mówiłem, marksizmem i partią. Ale ostatnie z wymienionych są także „Cerkwią”, czy jedną z form Cerkwi (jednym ze znaków Boga, który nie został strącony).

Pewne rzeczy nabierają jasności, jeśli Sztukę, Cerkiew i Fabrykę rozumie się jako trzy konieczne aspekty projektu, którym jest UNOWIS. Wówczas tekst można odczytywać jako szaloną dialektyczną medytację na temat trzech trybów czy momentów praktyki społecznej – ludzkiego pędu do doskonalenia produkcji, rytualnego samo-zamknięcia i samoobrony kultu albo sekty oraz gorącego zaangażowania się w świat material-

<sup>118</sup> El Lissitzky, *Suprematyzm w przebudowie świata*, maszynopis z roku 1920, przekł. ang. w: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, s. 333. Rozgoryczenie faktem, że „jesteśmy dziś rozproszeni po pracowniach uczelni, rozdzielonych i ogrodzonych. Jesteśmy rozbici na komórki i niezależnie tworzymy sztukę” („Od UNOWIS-u – My chcemy”, ulotka z 1920 roku, przekład polski u Żadowej, *Poszukiwania i eksperymenty*, s. 300) to stały motyw w oświadczeniach UNOWIS-u.

<sup>119</sup> Potwierdzenie takiej wagi tej książki dla artystów UNOWIS-u można znaleźć u Nakova, s. 412-413. Christina Kiaer uprzejmie wskazała mi i przetłumaczyła recenzję z książki Malewicza, napisaną przez marksistowskiego krytyka Borisa Arvatowa: zob. B. Arvatow, *K. Malewicz. Bog nie skinut (Iskusstwo. Cerkow. Fabrika)*, „Pieczat’ i Riewolucyja”, nr 7 (1922), s. 343-344. Recenzja ta jest bezwzględnie nieprzychylna, całkowicie usprawiedliwiona w swej irytacji na niezrozumiałość wypowiedzi Malewicza, ale moim zdaniem w dużym stopniu błędna w interpretacji głównych tez tekstu. Arwatow przynajmniej próbuje. Krytyk był chyba szczególnie rozczłuszczony uwagą, wypowiedzianą przez Malewicza do niego osobiście, że „marksizm to «łapczywa» filozofia” (s. 344).

<sup>120</sup> Zob. Y.-A. Bois, *Lissitzky, censeur de Malévitch?*, „Macula”, nr 3-4 (1978), s. 196, przyp. 16 na temat przemieszczeń pozycji mówcy w tekście: „La volute énonciative de Malévitch, dans l’ensemble de ce texte ou le ‘je’ change sans cesse de position, et défend tantôt les positions de ‘l’art’, tantôt celles de ‘l’Eglise’, tantôt celles de ‘la Fabrique’, n’est pas faite pour simplifier l’interprétation”. Zgoda – chociaż mimo wszystko myślę, że można by zrozumieć ogólny sens tekstu, czego jak dotąd żaden komentator tak naprawdę nie próbował zrobić (wiadomo, dlaczego).

ny, technologiczny – które niechybnie przetrwają w każdym wysiłku przebudowy świata po śmierci Sztuki. Nie twierdzę, że ten szkielet rozwiązuje problemy interpretacji pojawiające się w konkretnych fragmentach – daleko do tego – ale przynajmniej pomaga on wyjaśnić, dlaczego zbiór *Bóg nie został strącony* w przekonaniu Kogan i Czasznika miał takie praktyczne znaczenie. Książeczka ta stanowi przewodnik po różnych błędach i pułapkach, które wyrastają na drodze kolektywnej pracy i rozbitcia indywidualności.

Oczywiście taki przewodnik, w tamtych okolicznościach, siłą rzeczy miał na widoku marksizm. Główną wadą marksizmu (a także religii), zdaniem Malewicza, była utrwalona wiara w możliwość widzenia świata w całości – możliwość totalizacji<sup>121</sup>. Malewicz jest pewien, że żadne takie domknięcie wiedzy nie może nigdy mieć miejsca, ani też nie powinno się do niego dążyć, nawet na zasadzie „dialektycznej”, która nadałaby mu odciśnięcie swego własnego, z konieczności sprzecznego statusu. To jest tylko kokietowanie nieznanego. To materializm odwracający oczy od Czarnego Kwadratu.

Zorientujecie się, że Malewicz nie był wielkim filozofem i jego uderzenia w totalność mają groteskowy (dla czytelników z końca dwudziestego wieku, znajomy) posmak. Ale jedno mu się udawało. Dostarczał dobrych wskazówek co do tego, jak mogłaby wyglądać wiedza nietotalizująca. Proza Malewicza jest jej wyrazistym i poważnym przykładem. I artysta nie był głupcem – żadnym akademickim błaznem. Wiedział, jak świat może odebrać jego tekstualną grę. Toteż ów tekst na wskroś przeniknięty jest sugestią, że mógłby (musi) powstać inny rodzaj wiedzy, *zdolnej* zyskać totalny wymiar, ponieważ ostatecznie uznającej i ujawniającej swój brak powiązania ze „światem”. „Wydaje mi się, że analizować, studiować i poznać można będzie jedynie wówczas, kiedy wydobędę jedność [ze świata rzeczy i zjawisk] taką, która nie ma żadnego związku z otaczającą całością rzeczy i wolna jest od wszelkiego wpływu i zależności”<sup>122</sup>. Oto jest, jak czasem myślę, pierwszy ślad prawdziwie twardej (prawdziwie retorycznej) formy tekstualnego materializmu. Oczywiście był to także (w założeniu) opis suprematystycznego malarstwa.

<sup>121</sup> Zob. Malewicz, *Bóg nie został strącony*, zwłaszcza tezy 5, 6, 10 (zamiast słowa „suma” czytaj tu „totalność”) oraz 23. Ale polemika z totalizacją rozszerza się. Tutaj można by widzieć początek poważnej tekstowej debaty z udziałem autorów takich jak B. Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Dictatorship, and Beyond*, przekład angielski Charles Rougle (Princeton 1992), zwłaszcza s. 15-19, dla którego totalitarna przyszłość wpisana jest w projekt rosyjskiej awangardy, a w teorie Malewicza szczególnie. Na tym poziomie ogólności, na którym operuje Groys, teza ta jest nieodparta (i nieciekawa).

<sup>122</sup> Ibidem, teza 6, w: Andersen, t. 1, s. 192.



12. Sala zajęć UNOWIS-u, 1921, (nieznany fotograf), Galeria Gmurzyńska, Kolonia

Członkowie UNOWIS-u przypuszczalnie mieli dostęp do przykładów wszelkiego rodzaju prac, jakie Malewicz tworzył wówczas, gdy jeszcze był malarzem; w każdym razie do prac powstających od 1915 roku i później. Dla przykładu, na jednej z fotografii typu „Alicja w krainie czarów”, które zostały nam z zebrań UNOWIS-u, widać odpowiednio kapryśną abstrakcję mistrza, wiszącą wysoko na ścianie (il. 12). Sam mistrz ustawia swój



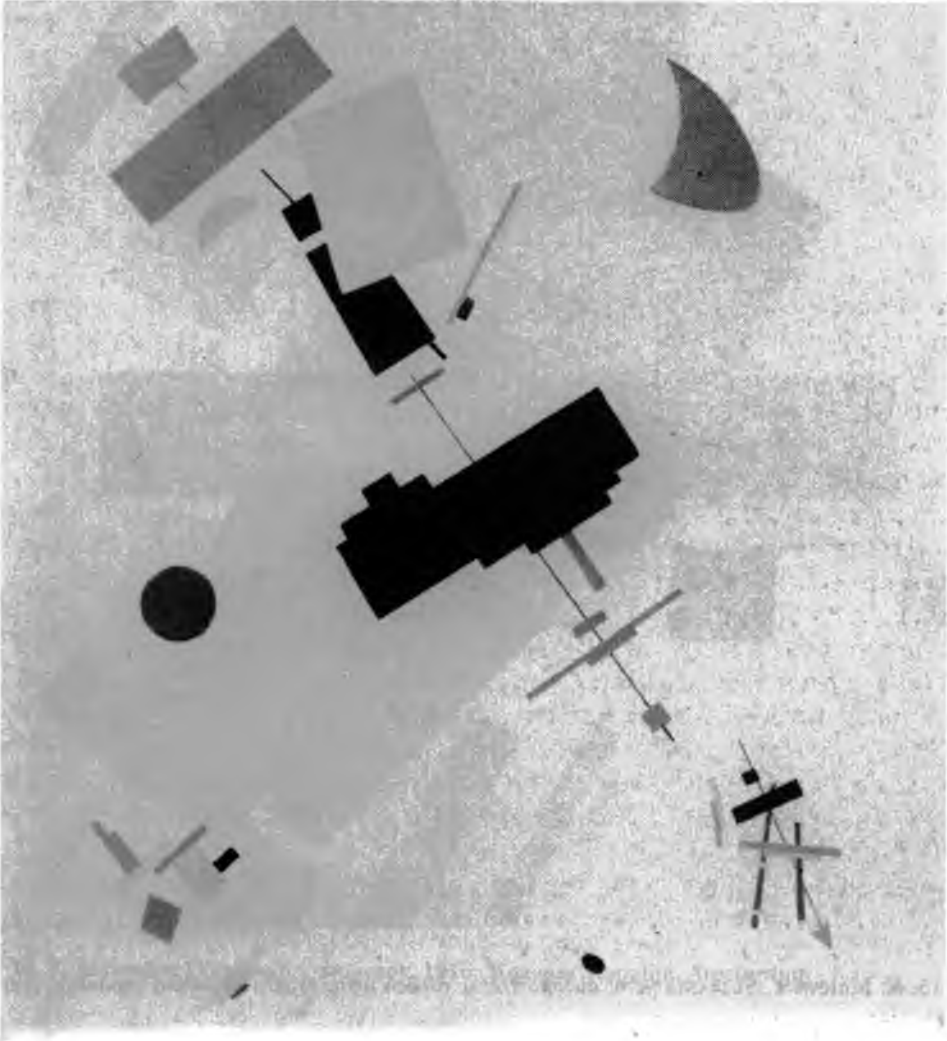
13. K. Malewicz, *Obraz suprematyczny*, 1917-18, Muzeum Stedelijk, Amsterdam

profil księcia Urbino płasko na tle tablicy, obok suprematystycznego satelity, który jeszcze rysuje – i udziela wyjaśnień Czasznikowi oraz Chidekelowi. Studenci UNOWIS-u najwyraźniej mogli swobodnie plądrować we wszystkich fazach suprematyzmu. Zapewne jednak owe fazy widziane były w świetle ostatniej: obrazów białych na białym, które Malewicz stworzył w okresie Rewolucji Październikowej i które zdawały się prowadzić do aktualnego etapu porzucenia przezeń sztuki (il. 13). To te obrazy powracały echem w pracach UNOWIS-u – te i wszechobecny Czarny Kwadrat. (Malewicz umieścił jego negatywową wersję w górnej części tablicy, niczym nieustannie powtarzaną Lekcję Pierwszą. Judin, siedzący tutaj z przodu, widocznie porzucił ideę kwadratu jako aureoli czy przystrojenia głowy i naszył go, jak należało, na rękaw.)

W jaki sposób członkowie UNOWIS-u mieli, zgodnie z oczekiwaniami, rozumieć serię *Białe na białym*, to trudne pytanie. Wiele tekstów Malewicza, które już cytowałem – „Naprzód, towarzysze awiatorzy (...)” itd. – powstało specjalnie z myślą o niej. Teksty te mają charakter apokaliptyczny. Wszystkie poświęcone są tematyce końca. Nie znaczy to jednak, że widzowie i użytkownicy *Białego na białym* mieli zaglądać poprzez rzeczywiste ukształtowanie tych obrazów do jakiejś próżni czy pustki, którą mogłyby one znaczyć. One nie są puste. Pamiętam Michaela Frieda, jak stojąc przed nimi parę lat temu, powiedział: „Boże! Myliłem się, jeśli chodzi o te obrazy. Myślałem, że to były ekstremistyczne gesty, a to rzeczywiście są *obrazy!*”. Dokładnie tak. Wyobrażam sobie El Lissitzkiego, gdy doświadcza podobnej zmiany sądu. I cofa się, tak jak wszyscy pozostali członkowie UNOWIS-u, do pytania, które wydawało się następować potem: jeżeli to są obrazy – jeżeli to są dotychczas jedyne obrazy zrodzone z rewolucji – to jakie inne, kolejne obrazy są teraz możliwe? Słuchano Malewicza, zamyślano się nad trzydziestoma trzema tezami książki *Bóg nie został strącony* przede wszystkim dlatego, że – jak się wydawało – artysta próbował ten problem rozwiązać.

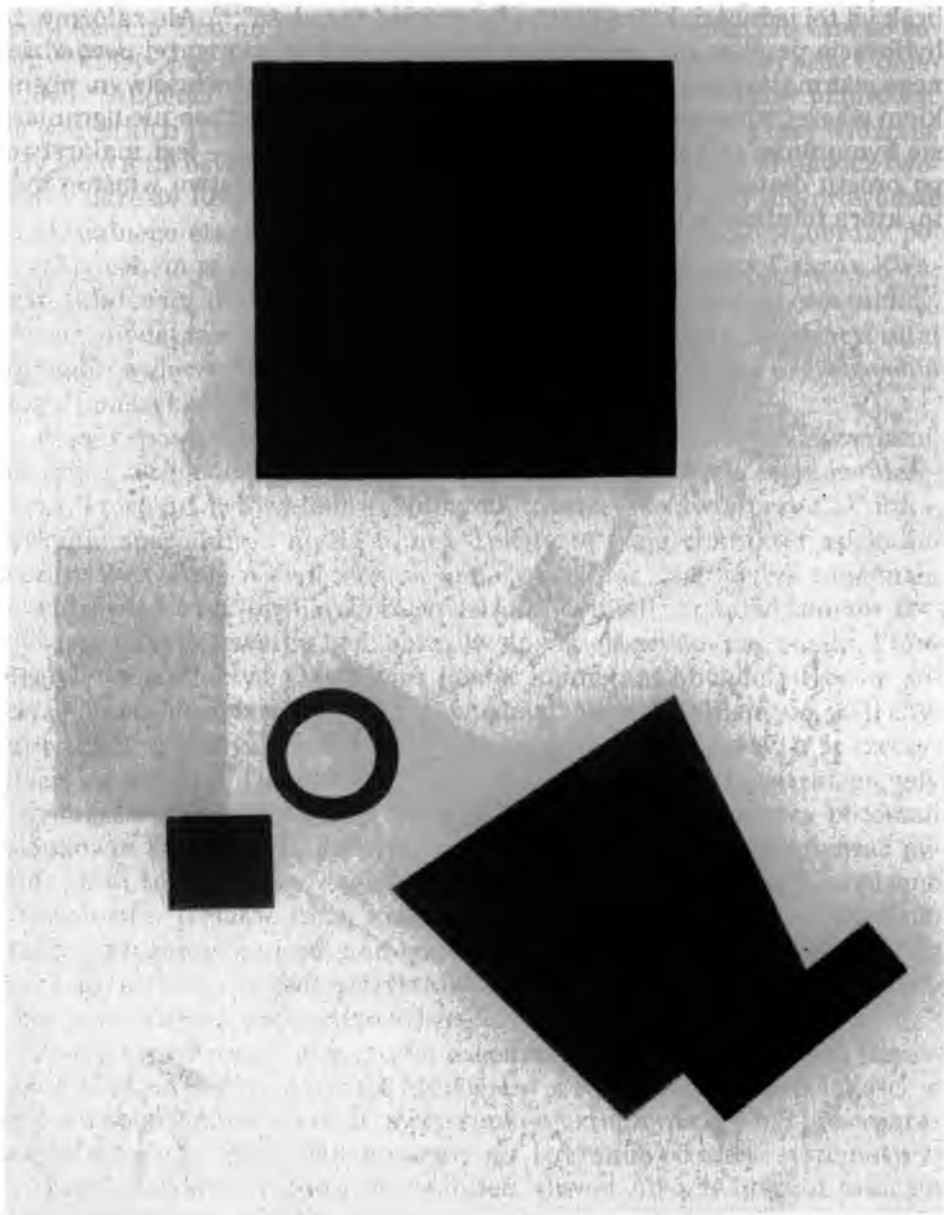
Zadaniem następcy było zatem uzgodnić w praktyce niezwykle fizyczność i konkretność malarstwa Malewicza z rozwinięciem tych jakości w dążeniu do osiągnięcia kresu, może samo-wykluczenia. To był i jest paradoks Malewicza. Nigdy żaden malarz nie był mniej od niego systematyczny. Każdy cal kwadratowy jego płócien, nawet albo zwłaszcza taki, na którym nic lub prawie nic nie ma, jest straszliwie drobiazgowo opracowany i osobliwy, jak gdyby nieodparcie potwierdzając swoją pozycję czy egzorcyzmując jakieś przerażenie szczegółem za pomocą apotropaicznej magii. I to jest ta magia, która czyni malarza. To jest projekt Malewicza. Jedna rzecz to *powiedzieć*, że prawdą świata jest kryjąca się za nim Niemożliwość: że „Rozum nie może rozumować, a rozsądek nie może sądzić, ponieważ w Naturze nie istnieje nic, co można ocenić, przemyśleć i zbadać;

brak jej tej jedności, którą można by przyjąć za całość<sup>123</sup>. Ale załóżmy, że bylibyście przekonani, iż jedynym sposobem *pokazania* wyżej powiedzianego jest malarstwo. Przypuśćmy, że byście wierzyli, iż właściwym nośnikiem waszej wiecznej kpiny ze snu o totalności – temat ten nie ogranicza się bynajmniej tylko do książki *Bóg nie został strącony* – jest malarstwo; po prostu dlatego, że spośród wszystkich sztuk malarstwo właśnie było tą, która totalizację miała najwidoczniej we krwi.



14. K. Malewicz, *Supremus nr 56*, 1916, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu

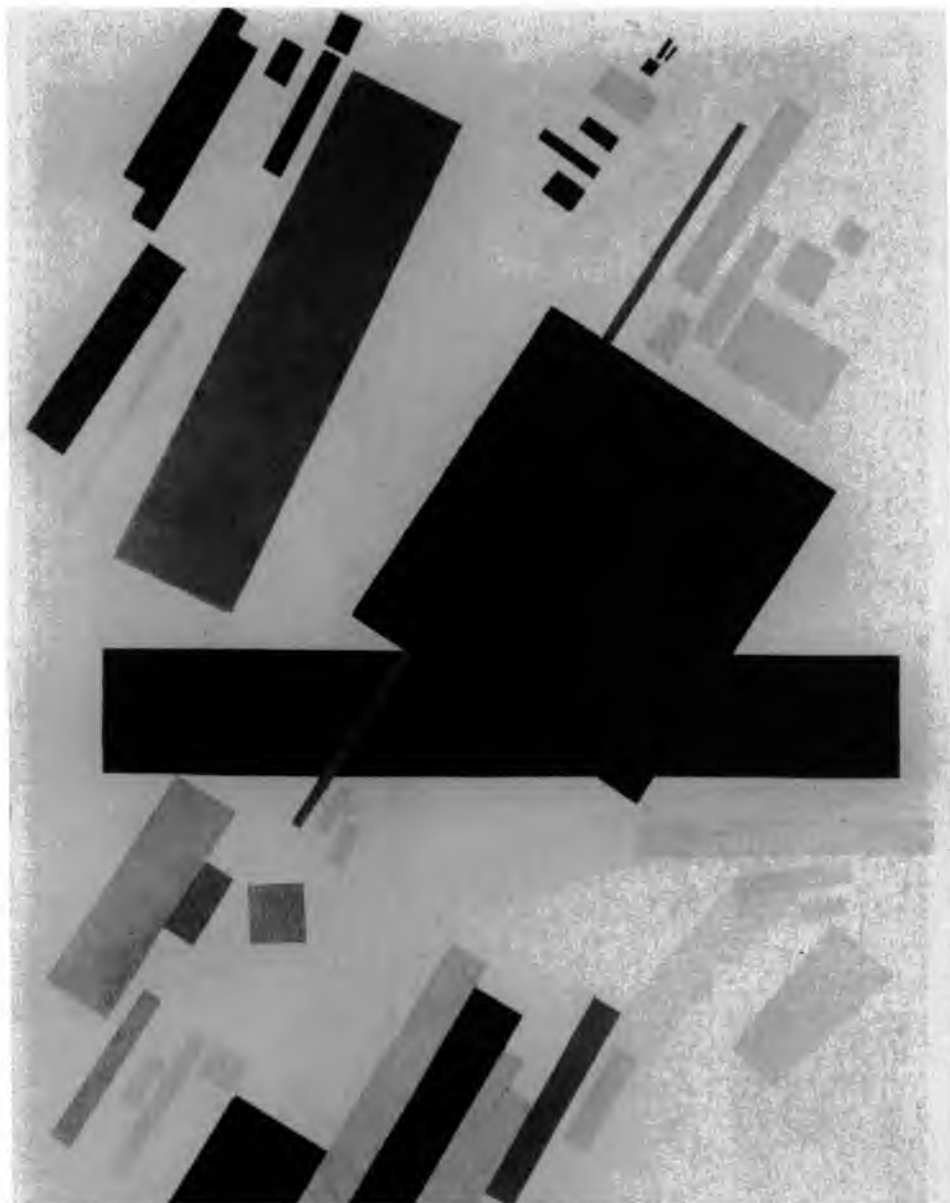
<sup>123</sup> Ibidem, teza 5, w: Andersen, t. 1, s. 191.



15. K. Malewicz, *Suprematyzm: autoportret w dwóch wymiarach*, Muzeum Stedelijk, Amsterdam

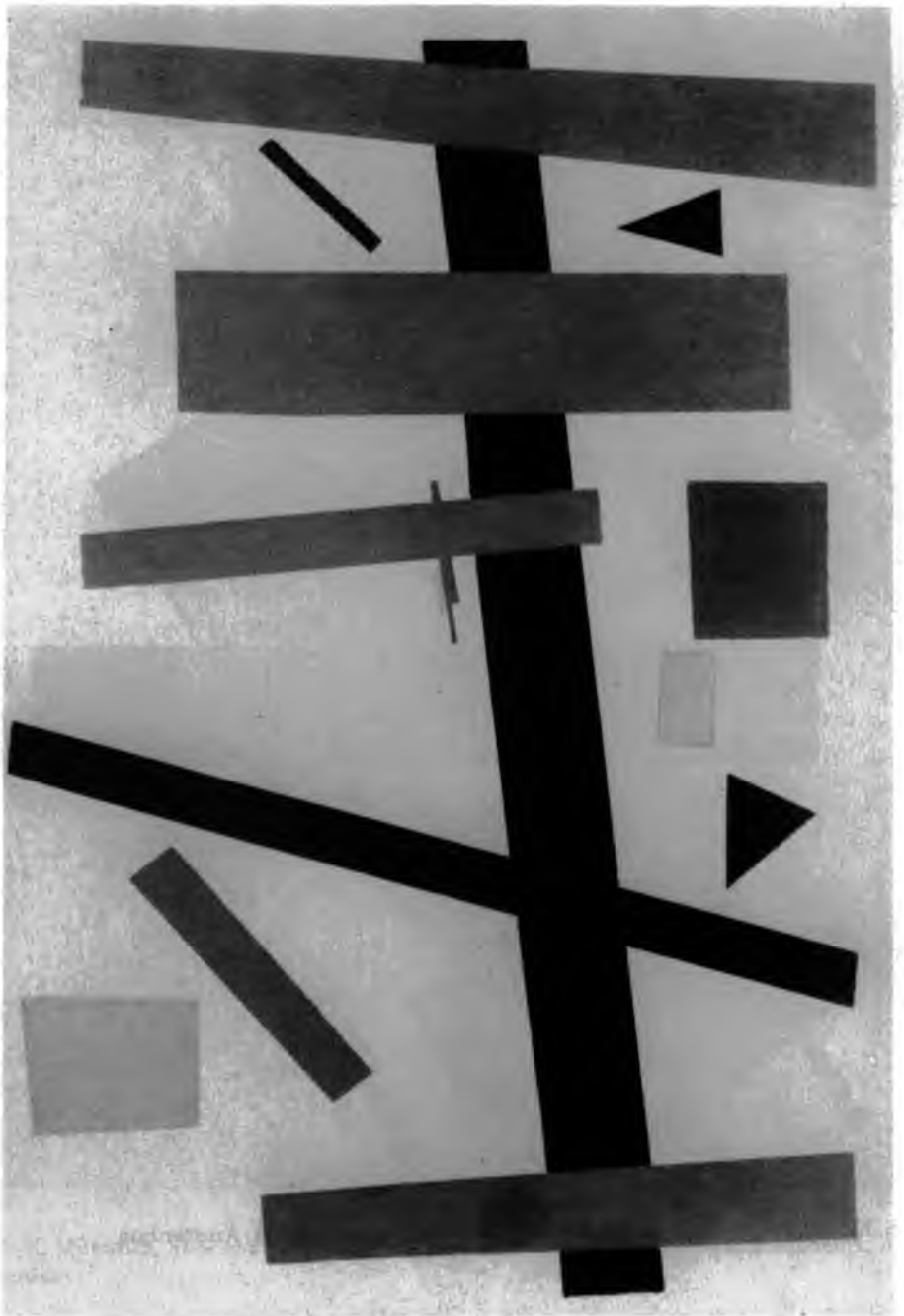
Mielibyście wszelkie dane, by stworzyć dzieło życia. Waszą twórczość stymulowałyby zadanie konstruowania za każdym razem nowego mitu, albo nowej figury końca malarstwa. Bowiem to właśnie tutaj, w ten spo-





16. K. Malewicz, *Obraz suprematyczny*, 1916, Muzeum Stedelijk, Amsterdam

sób, moglibyście faktycznie nadać materialny kształt marzeniom o totalności na drodze donikąd. Popatrzmy na obraz wykipiwający własne istnienie jako rzeczy niczym nie różniącej się od innych. Wbrew wszystkiemu,



17. K. Malewicz, *Supremus nr 50*, 1915, Muzeum Stedelijk, Amsterdam



18. K. Malewicz, *Obraz suprematyczny*, 1917, MoMA, Nowy Jork

co skłonni jesteśmy uznać za jego charakter ustanowiony przez Boga czy Fabrykę, spójrzmy jak otwiera się, w sposób właściwy fizycznemu materiałowi, na „nie mające źródła pobudzenie uniwersum”<sup>124</sup>. (Głosząc swą metafizykę niepowstrzymanych, niepoznawalnych stanów energii, Malewicz często może brzmieć podobnie tajemniczo, jak Diderot w *Pensées sur l'Interprétation de la nature*. W modernizmie, jak już widzieliśmy, powracają echa osiemnastowiecznych snów nauki.)

Okazało się, że istnieje wiele sposobów na to, by obrazy zachowywały się zgodnie z wolą Malewicza. Czasami polegało to na pozornie przypadkowym rozsypaniu niezależnych jednostek (il. 14), z których każda powtarzała komunikat – ale czy to była informacja czy groźba? – że „doskonałość Natury tkwi w absolutnie ślepej wolności jej części”. Czasami (wielokrotnie) tępa obecność obrazu jako realnie istniejącej rzeczy – jako kwadratu czy prostokąta – mnożyła własny obraz wewnątrz siebie (il. 15) i te dwie całości to potwierdzały, to obalały się wzajemnie, aż w końcu widz odwracał się z parsknięciem. Czasami następował przyływ i odpływ elementów obrazowych w obrębie płaszczyzny, co wyglądało bardziej na wyobrażenie – marzenie o – dosłownej odmienności od świata, o ucieczce z niego. „Za mną, towarzysze awiatorzy...”. Raz mieliśmy niepowstrzymany pęd ku górze i twardość jak gdyby sił albo cząsteczek schwytych w sieć wpływów planetarnych, stanowiących pułapkę bez wyjścia (il. 16). Kiedy indziej niebezpieczne huśtanie się kołków i belek (il. 17). Albo wyrzucenie w powietrze kul i pałek (il. 18). „System twardy, chłodny, bez uśmiechu” – jak wyraził się Malewicz w 1919 roku – „uruchamiany przez myśl filozoficzną”<sup>125</sup>.

Kilkakrotnie w swoich pismach po rewolucji Malewicz określał się mianem kolorysty. Na przykład w manifeście z 1919 roku, przed chwilą cytowanym:

Uświadomiłem sobie jasno, że powinno się stworzyć nowe kościce czystego malarstwa konstruowane w oparciu o wymagania koloru oraz, po wtóre, że z kolei kolor powinien się wydzielić z malarskiej mieszaniny w samodzielną jednostkę jako niezależne indywiduum w kolektywnym środowisku o indywidualnej niezależności”<sup>126</sup> [zauważmy, że język wykładów witebskich następnych lat już tutaj się ujawnia i Malewicz ewidentnie zakłada, iż problem „indywidualność versus kolektywność” ma bezpośrednie konsekwencje dla formy obrazowej].

Miłośnikowi sztuki z końca dwudziestego wieku może wydawać się dziwne, iż ten sam malarz głosi, że jego obrazy przestrzegają własnych

<sup>124</sup> Ibidem, teza 2, w: Andersen, t. 1, s. 188. (Andersen używa słowa „podnieta” [stimulus], Marcadé i Nakov wolą „pobudzenie” [excitation]).

<sup>125</sup> Malewicz, *Sztuka bezprzedmiotowa i suprematyzm*, przekł. polski w: Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty*, s. 284.

<sup>126</sup> Ibidem.



19. K. Malewicz, *Obraz suprematyczny*, 1917-18, Muzeum Stedelijk, Amsterdam

„wymagań koloru” i że są zarazem systemami „uruchamianymi przez myśl filozoficzną”. Nie zakłada się współgrania tych dwu stwierdzeń w ramach modernizmu. Może też nie pasują do siebie w przypadku Malewicza. Jasne, że nie jest on kolorystą w rodzaju Matisse’a, malującego, powiedzmy, *Harmonię w czerwieni*, czy Kandinsky’ego – *W szarości*. To znaczy nie oczekuje, by widz wierzył, patrząc na *Supremus nr 50* albo *56* (il. 17, 14), jakoby konstrukcja kształtów obrazu zrodziła się z wycucia, czego potrzebował kolor, aby mógł stać się sobą – by żywił się i promieniował swoim własnym, szczególnym (stotalizowanym) światem. U Malewicza kolor nie tworzy totalizującej magii, nawet kiedy prezentuje się tylko jeden na całym obrazie. Nie pochłania formy, ani nawet nie czyni jej tymczasową. Potwierdza się to nawet w przypadku *Białego na białym*. Tam, gdzie u Malewicza sporadycznie można dać się przekonać kolorowym formom znikającym w tle, na którym się unoszą (il. 19), fakt ten nie funkcjonuje jako znak niestabilności czy nieokreśloności – z pewnością nie w przypadku delikatnego żółtego czworoboku. Doskonale się on trzyma. Znamienny jest tytuł nadany przez Malewicza kilka lat później pokrewnemu rysunkowi: „Element suprematyczny w momencie rozwiewania się odczucia (bezprzedmiotowości)”<sup>127</sup>. To znaczy w momencie, gdy odczucie koloru ujawnia swój prawdziwy fenomenologiczny charakter. Nie ma on być płynny i bezformny (to był błąd impresjonistów), tylko ma być Niczym. „Pustym miejscem, gdzie nie doznaje się Niczego poza samym odczuciem”<sup>128</sup>.

Malewicz jest, powiedziałbym, twardym, zimnym kolorystą – kolorystą kalkulującym. Zaś kolor powinien (w ramach modernizmu) być miejscem, gdzie kalkulacja ustępuje na rzecz uczucia. Uczucie to pojęcie, które Malewiczowi do niczego nie było potrzebne. Było poniżej jego nihilistycznej godności. Kiedy używa tego słowa – od czasu do czasu mówi o sztuce „czystego uczucia” albo o suprematyzmie budującym „nowy świat, świat uczucia” – nigdy nie chodzi mu o wzruszenie. Wzruszenie jest wrogiem sztuki. Jest częścią „szumowin «wewnętrzności»”, które budziły w nim szczególny wstręt<sup>129</sup>. W uniwersum Malewicza ekspresja była kategorią zbędną, kierującą nas z powrotem ku światu, który – jak nam się wydaje – zamieszkujemy. Była jedną z dziecinnych zabawek.

<sup>127</sup> Zob. T. Andersen, katalog Stedelijk Museum, *Malevich* (Amsterdam 1970), s. 98.

<sup>128</sup> K. Malevich, *The Non-Objective World*, rev. Ed., trans. Howard Dearstyne (Chicago 1959). Wolałem tłumaczenie Ch. Douglas, *Beyond Reason: Malevich, Matiushin, and Their Circles*, (w:) *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (New York 1986), s. 190, ale w następnym ustępie wykorzystuję dokonany przez Dearstyne’a przekład zdań pozostających w związku z tym fragmentem, by nie skrywać problemów translatorskich, jakie wchodzą tu w grę.

<sup>129</sup> Zob. K. Malewicz, *Pomniki nie wzniesione ludzkimi rękami*, „Isskustwo Komunyy”, nr 10 (9 lutego 1919), przekład angielski w: Andersen, t. 1, s. 66.

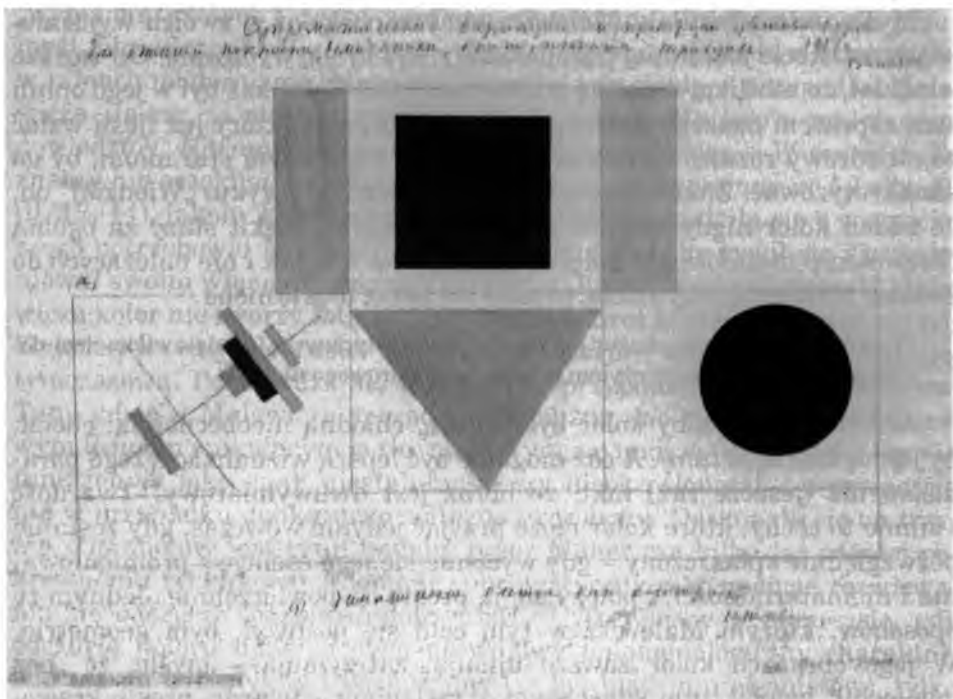
Myślę, że nacisk, jaki Malewicz kładzie na kolor w swoich wyjaśnieniach, w istocie jest mniej paradoksalny, niż by się wydawało. On zawsze wiedział, że nihilizm musi się gdzieś zaczynać. Kolor zaś był w jego opinii tym aspektem naszego codziennego doświadczenia, który już (jeśli wziąć to na zdrowy rozum) wymknął się naszym najlepszym staraniom, by go skonkretyzować. Znalazło to odbicie w potocznym języku. „Wiedział” on, że żaden kolor nigdy nie jest całkiem „lokalny”. Błękit służy za ogólną (dozwoloną) metaforę dla kolorów tak należących, jak i nie należących do świata. Malewicz, oczywiście, przebił się przez błękit nieba.

Przerwałem niebieski abażur ograniczeń kolorystycznych, (...) ustawiłem semafor suprematyzmu. Zwyciężyłem podszewkę kolorowego nieba<sup>130</sup>.

Artysta chciał, żeby kolor był twardą, chłodną nieobecnością; chciał, by jej nigdzie było *tutaj*. A cóż mogłoby być lepszą wizualizacją tego paradoksu niż (jeszcze raz) fakt, że obraz jest dwuwymiarowy? Twardość i zimno to cechy, które kolor może przyjąć jedynie wówczas, gdy zostanie bezwzględnie spłaszczony – gdy wycisnie się jego esencję z promieniowania i niematerialności, i położy się ją prosto na powierzchnię. Jednym ze sposobów, którym Malewicz w tym celu się posłużył, była geometria. W jego obrazach kolor zawsze ujmuje, zatrzymuje – myślę, że „bez uśmiechu” byłoby tutaj właściwym określeniem – twarde, proste krawędzie. Innym sposobem jest operowanie barwą. Nie ma nic bardziej materialnego niż nieczysta biel Malewicza. Oczywiście, zwykle wchodzi w grę inne aspekty obrazu – szczególnie kompozycja – które skłaniają widza, by nie postrzegał tego materiału jako podległego prawom ciężenia. Wielką metaforą Malewicza od 1915 do 1918 roku jest metafora wznoszenia się i ucieczki. Mimo wszystko jednak nie chodzi tu o ulatnianie się koloru z powrotem w przestworza albo o jego szerzenie się lotem błyskawicy ku wszystkim czterem narożnikom obrazowej przestrzeni. Kolor jest ciężarem, unoszonym przez coś innego. Kolory są planetami w systemie planetarnym. Kompozycja jest energią, która utrzymuje kolorowe kształty w powietrzu, ale tylko chwilowo. Powinien nam się udzielić niepokój żonglera/żonglerki, jak również jego/jej wytężone skupienie.

Próbuję zrekonstruować sposób widzenia malarstwa Malewicza, do którego on sam mógł nakłaniać swoich studentów. Albo Ninę Kogan i El Lissitzkiego. Znaliby go przede wszystkim jako pisarza i wykładowcę, i byliby zaintrygowani (pewnie ożywieni) jego obecnym powstrzymaniem się od malowania. Mieliby dostęp do przykładów – częściowo w postaci

<sup>130</sup> Malewicz, *Sztuka bezprzedmiotowa i suprematyzm*, (w:) Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty*, s. 285.



20. K. Malewicz, projekt mównicy, 1920, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu

projektów, częściowo zmaterializowanych (il. 9, 20) – jego aktualnego myślenia o sztuce na publiczne okazje. Może pojawiły się już jego rysunki zwracające się w stronę architektury – takie, które zaowocowały kilka lat później powstaniem architektury/rzeźby pod nazwą *Architektonów* (il. 27). Z pewnością problematyka architektury zaprzętała kolektywny umysł UNOWIS-u. El Lissitzky kierował wydziałem architektury w Witebsku. Gdy odszedł, jego obowiązki przejęli Czasznik i Chidekel.

To wszystko nie znaczy, w mojej opinii, iżby studenci i koledzy Malewicza mieli mniej uważnie przyglądać się temu, co zrobił on wcześniej jako malarz. „Architektura”, jak już mówiłem, była w równym stopniu kierunkiem w obrębie malarstwa (czy w obrębie wszystkich sztuk), co i określeniem osobnej praktyki.

Potrzebujemy warsztatu, gdzie stworzymy nową architekturę. I tam my, malarze, musimy dokonać tego, czego nie mogą zrobić architekci. Potrzebujemy planów, szkiców, projektów, eksperymentów<sup>131</sup>.

<sup>131</sup> „Wystąpienie tysiąca młodych studentów, którzy podpisali apel do Zachodu”, dokument UNOWIS-u (wiosna 1921), cyt. przez Żadową, *Malevich*, s. 8. Oczywiście wewnątrz UNOWIS-u toczyła się dyskusja o tym, na ile dosłownie należy rozumieć okrzyk bojowy:



Studenci UNOWIS-u nie mieli bynajmniej robić praktycznego użytku z lekcji mistrza. Nie to miał sugerować okaz suprematystycznego garn-carstwa pod pachą Malewicza.

Zamysł jest tym, co mamy za sobą... moc Prounu leży w tworzeniu celów<sup>132</sup>.

My, którzy przewyciężyliśmy ten impas, uświadamiamy sobie wielkie, rewolucyjne dokonania, przełom, którego przyczyna jest zawsze taka sama – granice nadmiernej specjalizacji zostały zniesione<sup>133</sup>.

pierwszymi kuźniami twórcy wszechwiedzącego wszechmocnego wszechmogącego konstruktora nowego świata muszą być warsztaty naszych szkół artystycznych. kiedy artysta je opuści podejmie pracę budowniczego nauczyciela nowego alfabetu i organizatora świata który naprawdę już istnieje w człowieku ale którego człowiek nie był jeszcze w stanie dostrzec.

i jeśli komunizm który umieścił ludzką pracę na tronie i suprematyzm który wznosił wysoko w górę kwadratowy sztandar [Czarny Kwadrat] twórczości teraz kroczą naprzód razem to w następnych etapach rozwoju komunizm będzie musiał pozostać w tyle ponieważ suprematyzm – który obejmuje całość zjawisk życiowych – odciągnie każdego daleko od dominacji pracy i dominacji odurzonych zmysłów. Wyzwoli on tych którzy angażują się w działalność twórczą i kształtują świat według prawdziwego modelu doskonałości. to jest model którego oczekujemy od kaziemierza malewicza<sup>134</sup>. [Pisownia i interpunkcja pochodzą z oryginału].

To jest ten model, który – jak nam się wydaje – widzimy w jego sztuce.

„koniec malarstwa/ początek architektury”. Czasznik mówi o warsztacie architektonicznym i technicznym jako o „tyglu wszystkich innych wydziałów szkoły UNOWIS-u, gdzie każda twórcza osobowość musi sprawdzić się w zjednoczonym kolektywie budowniczych nowych form świata”. Zob. I. Czasznik, *Wydział Architektoniczny i Techniczny, Almanach 2 UNOWIS-u*, tekst w przekładzie angielskim cytowany w: *Art and Design Profile*, s. 30. Chidekel w ulotce propagandowej z 1920 roku wypowiada się twardo, ale rozważnie zostawia miejsce na kontynuację malarstwa: „Jeśli zatem towarzysze mówią, że nie chcą być architektami, to – nie występując przeciwko kubizmowi, futuryzmowi i suprematyzmowi – zaprzeczają sobie samym. A to dlatego, że osiągnięcia malarstwa stanowią już wyczerpane zadanie naszego rozwoju twórczości; i jeżeli się w ogóle za to jeszcze bierzemy, to wyłącznie ze względu na rozwój twórczego na płótnie elementu i znaku, dla naszej perfekcji twórczej w sferze budowania i wynalazczości, co właśnie będzie podstawą naszej kultury”. Zob. Ł. Chidekel, *Nowy realizm. Nasza współczesność*, (w:) Żądowa, *Poszukiwania i eksperymenty*, s. 303. Znów pojawia się słowo „znak”.

<sup>132</sup> El Lissitzky, *PROUN*, tekst dla „De Stijl”, cyt. w: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, s. 348.

<sup>133</sup> El Lissitzky, *PROUN*, tekst z lat 1920-1921, (w:) Turowski, *Między sztuką a komuną*, s. 234-235.

<sup>134</sup> El Lissitzky, *Suprematyzm w przebudowie świata*, przekł. ang. w: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, s. 334. Donald Nicholson-Smith zwrócił mi uwagę, że kilka ostatnich linijek wygląda na parafrazę wyводу Malewicza z innego tekstu powstałego w tym okresie: *Lenistwo jako istotna prawda o człowieku*. Zob. K. Malevich, *La Paresse comme vérité effective de l'homme*, przekład francuski R. Gayraud (Paris 1995). Ustęp ze strony 27

Jaki model, zatem? Może najlepszym sposobem, by na to odpowiedzieć, jest porównanie Malewicza bezpośrednio z El Lissitzkym, którego głos właśnie przywołałem, by mówił w imieniu całego UNOWIS-u. Autorów piszących o sztuce nowoczesnej zawsze uderzał kontrast między mistrzem a jego najważniejszym uczniem i mieli do powiedzenia na ten temat wiele cennych rzeczy<sup>135</sup>. Jedyne, co chciałbym zrobić inaczej, to posłużyć się tym porównaniem jako pomocą w zrozumieniu głównie sztuki Malewicza, a nie El Lissitzkiego. Albowiem w odniesieniu do Malewicza potrzebujemy wszelkiej pomocy, jaką możemy uzyskać. (El Lissitzky dokonał mocnego błędnego odczytania [*strong misreading*] suprematyzmu\*. Dlatego też jest ono przydatne dla moich celów. Jedynie Czasznik zdolny był udzielić podobnie idiosynkratycznej odpowiedzi; ale to przyszło w większej części później i zbyt blisko końca jego krótkiego życia, by mogło znaleźć właściwe rozwinięcie.)

Malewicz często przeprowadzał analogię między swoim malarstwem a energią atomową. „Atomizacja – wolność jednostek niezależnie od ich układu (...)”<sup>136</sup>. Cytowałem już fragmenty wywodów związane z tym wątkiem. Czasznik podążał za tym aspektem myśli mistrza od początku. Suprematyzm równał się dla niego dynamizmowi, różnego rodzaju dużym prędkościom. Podstawowym błędem zbyt wielu następców Malewicza, twierdził Czasznik w swoim referacie dyplomowym, było niedostrzeżenie tego, że kluczem do jego malarstwa nie jest geometria w ogóle, lecz geometria, która „wyraża dynamiczny stan form”<sup>137</sup>. „Uświadomić sobie

---

stanowi przydatny suplement do tekstu *Bóg nie został strącony*: „Osiągnąwszy taką doskonałość, osiągniemy Boga, to znaczy ten obraz, który ludzkość z góry określiła w sferze reprezentacji, w legendach albo w rzeczywistości. Wówczas zaświta nowa beczyność, tym razem boska, nie-stan, w którym człowiek zniknie, ponieważ wkroczy w ostateczny obraz swego własnego doskonałego postanowienia”. Zajmie to kilka tysięcy albo milionów lat, powiada Malewicz – tyle człowiekowi potrzeba, by stał się wszechwiedzącym i wszechobecnym.

<sup>135</sup> Zob. na przykład cytowane już artykuły Y.-A. Bois, A. Birnholz, *For the New Art: El Lissitzky's Prouns*, „Artforum”, 8, nr 2 i 3 (1969), s. 65-70 i 68-73; D. Karshan, *Lissitzky: the original Lithographs. An Introduction*, (w:) *El Lissitzky* (Cologne 1976), s. 25-33; S. Chan-Magomedov, *A new style. Three dimensional Suprematism and Prounen*, (w:) *El Lissitzky architect painter photographer typographer*, s. 35-45.

\* Użyte przez Clarka sformułowanie *strong misreading* w dosłownym przekładzie na polski brzmi dość dziwnie, ale daje się odczytać jako aluzja do znanej teorii wpływów artystycznych Harolda Blooma, o co być może autorowi chodziło [przyp. tłumacza].

<sup>136</sup> Malewicz, *Futurism-Suprematism*, (w:) *Kasimir Malevich 1878-1935* (Los Angeles 1990), s. 177. Cały ten tekst pełen jest udawanej fizyki atomowej: „W suprematyzmie masa energii ulega rozbiću na indywidualne konstrukty kolorystyczne na dwuwymiarowej płaszczyźnie – z takim wynikiem, że każda płaszczyzna czy masa staje się niezależną jednostką napędzaną swym własnym ruchem” itd.

<sup>137</sup> I. Czasznik, *The Suprematist Method*, (w:) katalog Hutton Galleries, *Ilya Grigorevich Chashnik*, s. 21.

przestrzeń – stwierdził Malewicz w pewnym momencie – możemy jedynie wówczas, jeżeli oderwiemy się od ziemi, jeżeli zniknie punkt oparcia”<sup>138</sup>.

Wydaje mi się, że El Lissitzky był pełen wahań odnośnie do tej własnie strony suprematyzmu. Nie znaczy to, by nie dostrzegał jej kluczowej roli, ani by nie głosił czasami podobnych idei – jak można wywnioskować na podstawie cytowanych tutaj wypowiedzi z lat 1920 i 1921, tupetu na pewno mu nie brakowało – ale ta idea stała w sprzeczności z jego najgłębszymi instynktami jako artysty. Powiedziałem, że jego koncepcja architektury miała charakter metaforyczny. Była utopijna. Oznaczała re-unifikację sztuk, ale także ich re-materializację. Oznaczała ekspresję specyficznych ciężarów i nacisków, spinania i równoważenia części. *Most, Miasto, Łuk, Moskwa*: to są typowe i, jak sądzę, niezbędne tytuły czy podtytuły większości prac wykonanych w tym właśnie czasie. Ostatnią rzeczą, jaka może się zdarzyć w malarstwie El Lissitzkiego, jest zniknięcie punktu oparcia. Bez wątpienia percepcyjne rachunki, które trzeba przeprowadzić w celu odkrycia gdzie ów punkt oparcia *jest*, często bywają niezwykle. Przestrzenie są nierozstrzygalne, bryły i próżnie natychmiast zamieniają się jedne w drugie. Ale cała konstrukcja jest napięta i mocna. Architektura to siły ostatecznie opanowane. I architektura w tym sensie jest wiodącą metaforą sztuki El Lissitzkiego.

Sprawdziliśmy pierwsze odcinki dwuwymiarowej przestrzeni naszej konstrukcji i stwierdziliśmy, że jest ona równie mocna i wytrzymała, jak sama ziemia. Budujemy tu w ten sam sposób, jak w przestrzeni trójwymiarowej i dlatego pierwszą potrzebą również tutaj jest ustanowienie równowagi napięć między siłami poszczególnych części.

Forma materialna rozwija się w przestrzeni wzdłuż określonych osi: wzdłuż przekątnej i „spirali schodów”, wzdłuż wertykalnej szybu wind i horyzontalnej szyn, wzdłuż prostych lub krzywych aeroplanów<sup>139</sup>.

Nie sądzę, by którekolwiek z powyższych zdań mógł napisać Malewicz. Z pewnością zgodziłby się, że powierzchnia obrazu powinna być „mocna i wytrzymała”, ale nie „jak sama ziemia”! Tę właśnie metaforę chce usunąć. Pewnego razu nazwał swój abstrakcyjny obraz *Dom w budowie* (il. 21), ale nawet w tym przypadku istotą rzeczy zdawał się być stan niewykończenia. Ten dom nigdy nie będzie mieć środka ciężkości. Zresztą, ten tytuł stanowi wyjątek. Takie tytuły, które wybierał chętniej, to *Aeroplan w locie, Realizm malarzski futbolisty, Dynamiczny suprematyzm, Odczucie zanikania (nieistnienia), Autoportret w dwóch wymiarach*. Zie-

<sup>138</sup> Malewicz, *The Non-Objective World*, cyt. w: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, s. 20.

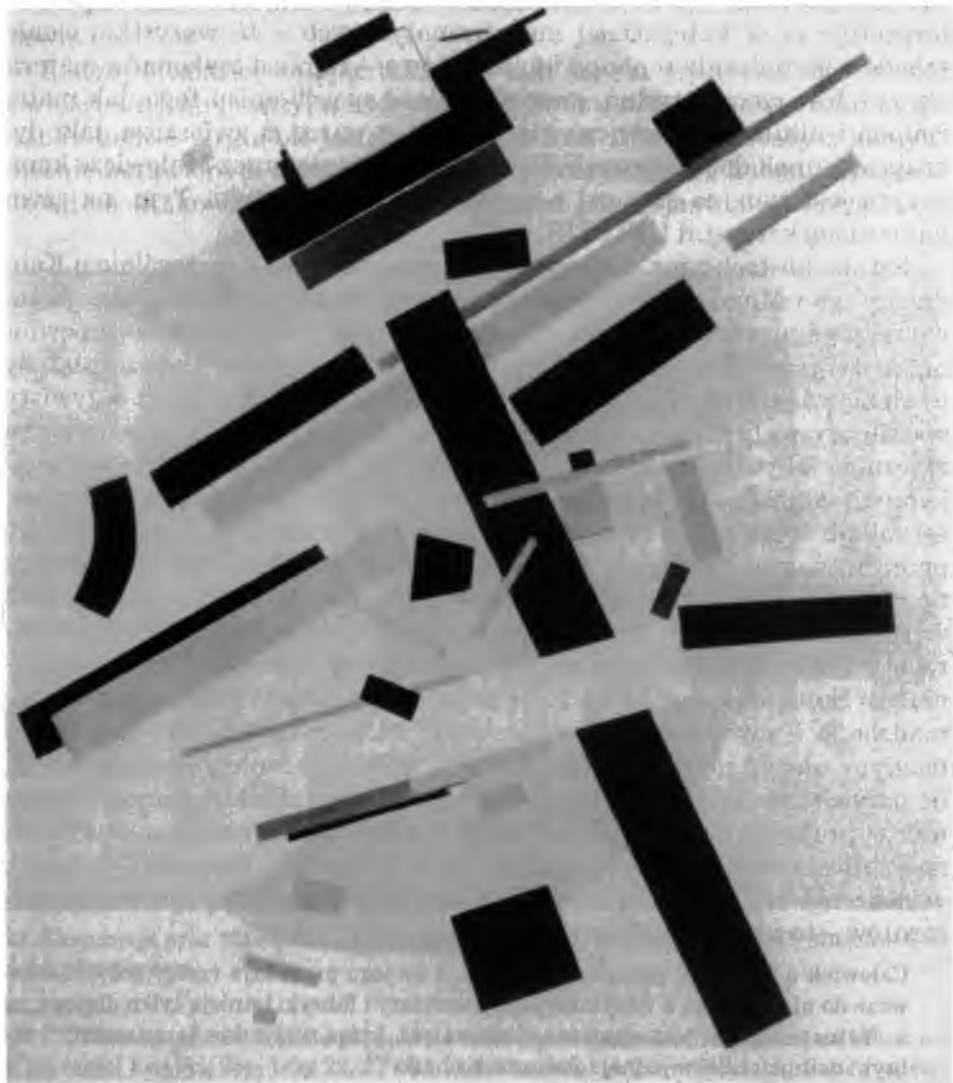
<sup>139</sup> Oba cytaty z tekstu El Lissitzkiego dla „De Stijl”, *PROUN*, idem, s. 347, 348. [Dru-gi z nich przytaczam w wersji z książki A. Turowskiego *Między sztuką a komuną*, s. 245 – przyp. tłum.]



21. K. Malewicz, *Dom w budowie*, 1915-1916, National Gallery of Australia, Canberra

mia i dom w manifestach Malewicza mają znaczenie negatywne. „Ziemia została porzucona jak dom żarty przez robaki”, i tak dalej<sup>140</sup>.

Oczywiście te tytuły i towarzysząca im retoryka są pod jednym względem zwodnicze. Ziemia u Malewicza nie została i nigdy nie zostanie po-



22. K. Malewicz, *Supremus nr 58*, 1916, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu

<sup>140</sup> List Kazimierza Malewicza do Michaiła Matiuszyna, b. d. (czerwiec 1916), cyt. w: Żadowa, *Malevich*, s. 124, przyp. 39.

rzucona, ponieważ malarstwo, czy mu się to podoba czy nie, *jest* ziemią. Malewicz pozostaje materialistą tam, gdzie ma to znaczenie – w sposobie postępowania, na powierzchni, w pojęciu o tym, jak obraz musi wypowiadać sam siebie. Mistrz i uczeń są w tej kwestii zgodni. (Ograniczenia El Lissitzkiego jako artysty są w gruncie rzeczy związane z trudnością, jaką zawsze sprawiało mu utrzymanie materii w płaszczyźnie. Zbyt często interpretuje ją w kategoriach melodramatycznych – te wszystkie cienie schodów i wind, cały ten gips i folia cynowa – zamiast wykonać z materii obraz.) Jest rzeczą trudną, znowu, znaleźć sposób opisu tego, jak materializm i nihilizm Malewicza idą ze sobą w parze, a zwłaszcza, jaki dyktują stosunek do kompozycji. Bowiem rozumienie przez Malewicza kompozycji jest tym, co stanowi o wyjątkowości jego sztuki. Tym, na czym najbardziej korzystał UNOWIS.

Sztuka abstrakcyjna w swym pierwszym rozkwicie – szczególnie u Kandinsky'ego i Mondriana – była (słusznie) zatroskana o spokój czy opanowanie niefiguratywnego pola. Istniało poczucie, że bez kryteriów i powinności związanych z osiągnięciem podobieństwa elementy obrazu miałyby tendencję do układania się w porządku zbyt zgrabne i w nazbyt oczywisty sposób czysto brzmiące. Kompozycja wyglądałaby w efekcie co najwyżej zręcznie – zbyt doskonale zrównoważona, nadmiernie upajająca się wzajemnym oddziaływaniem czynników estetycznych. Malarze abstrakcyjni radzili sobie z tym niebezpieczeństwem na różne sposoby: Kandinsky przez brawurową proliferację malarskiego detalu, Mondrian przez otwartą repetycję elementów albo omamianą surowość i redukcję. Tym, co wyróżnia Malewicza – na przykład w *Supremusie nr 50* (il. 17) albo w obrazie z 1916 r. znajdującym się w Muzeum Stedelijk (il. 16), czy we wspólnym *Supremusie nr 58* (il. 22) – jest gotowość kontynuacji procesu gromadzenia i równoważenia elementów, które w dowolnym momencie mogłyby ułożyć się w porządku sprawiającym wrażenie szlachetnego, albo oczywistego, albo figlarnego, albo przesadnie skalkulowanego; a jednak w praktyce zdolność zabarwienia tego porządkującego szumu metaforą nieskończoności. Wyczarowywanie sugestii ucieczki, otchłani, wznoszenia się, pobudzenia, nieistnienia z tych nazbyt poprawnych elementów – to jest efekt Malewicza.

Człowiek o tyle tylko jest panem świata, o ile jego produkcja rzeczy prowadzi zawsze do nieznanego; a wszystkie jego warsztaty i fabryki istnieją tylko dlatego, że w Naturze ukryta jest nieznaną doskonałość, którą wszystkie te warsztaty i fabryki usiłują scalić w jednej totalności techniki<sup>141</sup>.

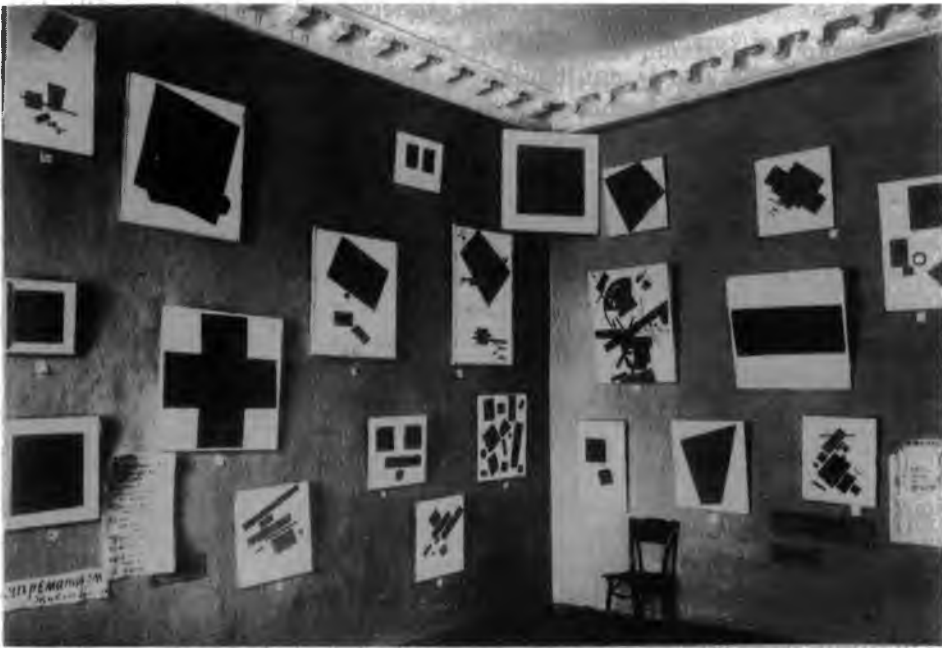
I oczywiście to się nigdy nie uda. Natury nie można scalić. Jej prawdą jest pustka i pobudzenie.

<sup>141</sup> Malewicz, *Bóg nie został strącony*, teza 24, przekład ang. w: Andersen, t. 1, s. 213 (kolejne nieprzeniknione tłumaczenie, które Nakov i Marcadé pomagają rozwikłać).

Jeśli materializmowi wystarczyłoby zbudować rusztowanie, by wspiąć się po nim na mgławicę i zamienić się w równie wiele mgły w obrotach wielkiego kosmicznego wiru – cóż, to byłby punkt na jego korzyść, w mojej opinii; ale dopóki on przedstawia sam siebie jako po prostu „walkę o przetrwanie” czy walkę z Naturą, wszystkie jego zwycięstwa wydają mi się bez znaczenia.

To jest Malewicz w roku 1920<sup>142</sup>. Jego pogląd na marksizm i wojnę domową.

Inaczej można by to ująć tak. Jest taki aspekt pisarstwa Malewicza, a właściwie jego praktyki, który mógłby budzić oczekiwania, że cała jego sztuka będzie wyglądać jak Czarny Kwadrat. Albo jak obrazy z jednym skośnie ustawionym czworobokiem, czy z prostokątem i kołem, czy z prostokątem atakowanym przez trójkąt, albo jak najbardziej oszczędne z



23. Ekspozycja prac Malewicza na wystawie 0,10, 1915, (nieznany fotograf), Muzeum Stedelijk, Amsterdam

<sup>142</sup> Ibidem, teza 24. I znów polemika z marksistowskim materializmem jest kluczowa w tej części książki. Zob. tezy 22, 23 i 31. Jednocześnie na to, co większość z nas rozumie pod pojęciem religii, spadają nie mniej ciężkie ciosy. Bóg nie został strącony, ale za „Boga” Malewicz przyjmuje Nic, bezprzedmiotowość. Bóg jest czymś stworzonym przez człowieka, „jako przedmiot reprezentacji”, podobnie jak człowiek stworzył sam świat „z nicości jego własnego przedstawienia”. Zob. tezę 33. Ale to nie znaczy, w opinii Malewicza, że bez tych przedstawień można się będzie obyć kiedykolwiek – albo w jakiegokolwiek przewidywalnej przyszłości. Por. przyp. 134 powyżej.

*Białych na białym*. To, co jest niesamowite w przypadku Malewicza – co sprawia, że zdjęcia z ekspozycji jego prac z lat 1915, 1919 i 1927 (il. 23) są tak poruszające – to współistnienie bardziej złożonych, „statecznych” albo „dynamicznych” suprematystycznych dzieł z ikonami nowego nie-bycia; i fakt, że porządek wieloelementowych obrazów zaznacza się jako część – niezbędna – dla nowego obrazu świata.

Ten paradoks sięga głębiej. Bowiem im bliżej się przyjrzeć, tym bardziej wydaje się, że finezja i oczywistość kompozycji Malewicza jest konieczna do końcowego efektu jego obrazów – zwłaszcza *in situ*, gdy widzi się je w otoczeniu innych. To jest to, co nadaje najlepszym z jego prac atmosferę głębokiej nieuchronności, ostateczności i szczerości. Obraz tak cudowny, jakim w moim przekonaniu jest *Supremus nr 56* (il. 14), wydaje się ostatecznie nie do końca aż tak dobry, jak diagonale ze Stedelijk (il. 16) albo jak kształtny schemat systemu słonecznego z MoMA (il. 18). Pod względem swej żywości pozostaje on troszeczkę za bardzo zależny od taktiki Kandinsky’ego – multiplikacji lokalnego detalu, wielokrotnego dzielenia malarskich komórek w wirowych ruchach pyłu kosmicznego. Różnobarwne życie, jak Kandinsky to kiedyś określił. Efekt powstaje oślepiający, ale brak mi końcowej dogmatycznej deklaracji: „Oto, jak to jest”. A Malewicz bez takiego dogmatyzmu to nie całkiem jest Malewicz. Jego wyobraźnia wizualna tylko wtedy w pełni się uruchamia – tylko wtedy staje się sobą, natrafiając na porządki i warunki ustanowienia porządku, z którymi nikt inny nie odważyłby się zmierzyć – kiedy wypowieda się po malarsku pełnym głosem. Wydając z siebie monizm książki *Bóg nie został strącony*.

Okazuje się zatem, że Malewicz i El Lissitzky mają więcej ze sobą wspólnego, niż można by przypuszczać. Staranność i systematyczność El Lissitzkiego, zaatakowane przeze mnie cokolwiek bezlitośnie, to z pewnością cechy, które uczeń mógłby znaleźć u mistrza. Ale sztuka jest jak zwykle niesprawiedliwa. Jakości, które w rękach Malewicza były pozytywne, gdyż pozostawały w napięciu z jakościami i przedsięwzięciami, które po sprawiedliwości powinny były je przygnieść, u Lissitzkiego były, generalnie rzecz biorąc, ograniczeniem.

Oczywiście twierdzą, że są wyjątki od tej reguły. Okres witebski w ogóle jest wyjątkowy, właśnie dlatego, że pole sił Malewicza znajduje się tak blisko. Tablica propagandowa to jeden z dowodów. Inny – to pomnik Róży Luksemburg. Fakt, że w obu przypadkach mamy przykład zwyczajowych rozwiązań El Lissitzkiego potwierdzających się przy zastosowaniu w większości tego samego materiału – *Miasto i Róża Luksemburg* minus napis – jedynie czyni moment wolności tym bardziej godnym uwagi. I nie twierdzą, że taki moment wolności nigdy się nie powtórzył. Jest *Pressa*. Jest sala *Proun* El Lissitzkiego. Są najlepsze (najbardziej surowe) z jego stalinowskich fotomontaży.



Dwie praktyczne zasady dotyczące El Lissitzkiego:

Zasada pierwsza (*implicite* zawarta w tym, o czym już była mowa): im bardziej abstrakcje El Lissitzkiego zbliżają się do architektury, tym słabsze są jako obrazy. Dzieje się tak dlatego, że śledzenie tam i z powrotem możliwych pozycji brył w przestrzeni staje się miejscami absorbujące, tak dla twórcy, jak i dla widza, i wpływa na sposób, w jaki chwytały – a w jaki on artykułuje – całość pola obrazowego. Narastanie paradoksów znajduje kres w blokującej totalizacji – nie trzeba dodawać, że nie jest to ani jakiegokolwiek, ani końcowe scalenie, ale zebranie poszczególnych paradoksów na moment w jeden paradoks, który następnie znów, natychmiast, rozpada się na dośrodkowo ułożone kawałki. Jeśli nie występują żadne silne wektory czy figury scalające – żadne ściągnięcie wszystkiego z powrotem na płaszczyznę – wówczas widz nie zobaczy dośrodkowego działania *jako* dośrodkowego właśnie. To znaczy, jako swego rodzaju energii podrywającej (modernistyczny) autorytet płaszczyzny obrazu. Paradoksy będą sprawiać wrażenie niemrawych i przekombinowanych. Bardzo często tak też wyglądają.

Zasada druga (która również kryła się w moich wcześniejszych wywodach): im lepszym był El Lissitzki bolszewikiem, tym lepsza była też jego sztuka. Ten osąd niespecjalnie może dziś wzbudzić czyjąkolwiek sympatię do niego czy do mnie; ale *Pressa* – którą uważam za najlepszą z jego prac propagandowych – przetrwa jako najwspanialsza ze wszystkich modernistycznych „instalacji”, w mojej opinii, jeszcze długo potem, jak *Merzbau* i *Étant Donnés* popadną w zapomnienie.

Jest tak częściowo dlatego, że w *Pressie* pokutuje duch Malewicza. Przede wszystkim Malewiczowska gotowość przełamania swoich własnych zasad i wyśmiewania własnego puryzmu. *Pressa* jest cudowna, ponieważ jest rodzajem satyry na „architekturę” – z pewnością na sen (w który, jak wiemy, El Lissitzki głęboko wierzył) o architekturze jako ponownym zjednoczeniu sztuk. Oczywiście, zachowane fotografie ekspozycji siłą rzeczy rozbijają ją na osobne fragmenty. Ale z pewnością jej przestrzeń zawsze musiała wyglądać na obłądnie przeładowaną i heterogeniczną. Zasada było, jak się wydaje, semantyczne i sensoryczne przeciążenie. Ton był przenikliwy. Ekspozyty walczyły zaciekle ze sobą nawzajem i z całą przestrzenią, w której je umieszczono. Miało to w sobie więcej z *Tea Party* Mada Hattera, niż wszystko, co kiedykolwiek zrobił Schwitters. Biorąc pod uwagę temat – to była, bez śladu zakłopotania, propaganda o propagandzie, mająca potwierdzić najgorsze obawy Zachodu – ostrze absurdu wydaje się odpowiednie<sup>143</sup>.

<sup>143</sup> Twierdzenie, że skoro znaczna część najlepszych prac El Lissitzkiego powstała za granicą w latach dwudziestych, z nastawieniem na pozyskanie zachodniej publiczności, to epitet „bolszewicka” w odniesieniu do tej twórczości jest niestosowny, wydaje mi się świa-

Nierzadko w związku z obrazami Malewicza pojawia się pytanie o to, jak powinny poprawnie wisieć, żeby góra i dół były na swoim miejscu. Sam El Lissitzky w roku 1920 albo 1921, pewnie chcąc przeprowadzić rozróżnienie między malarstwem swoim i mistrza (często podejmowane przez późniejszych krytyków), miał na ten temat do powiedzenia co następuje:

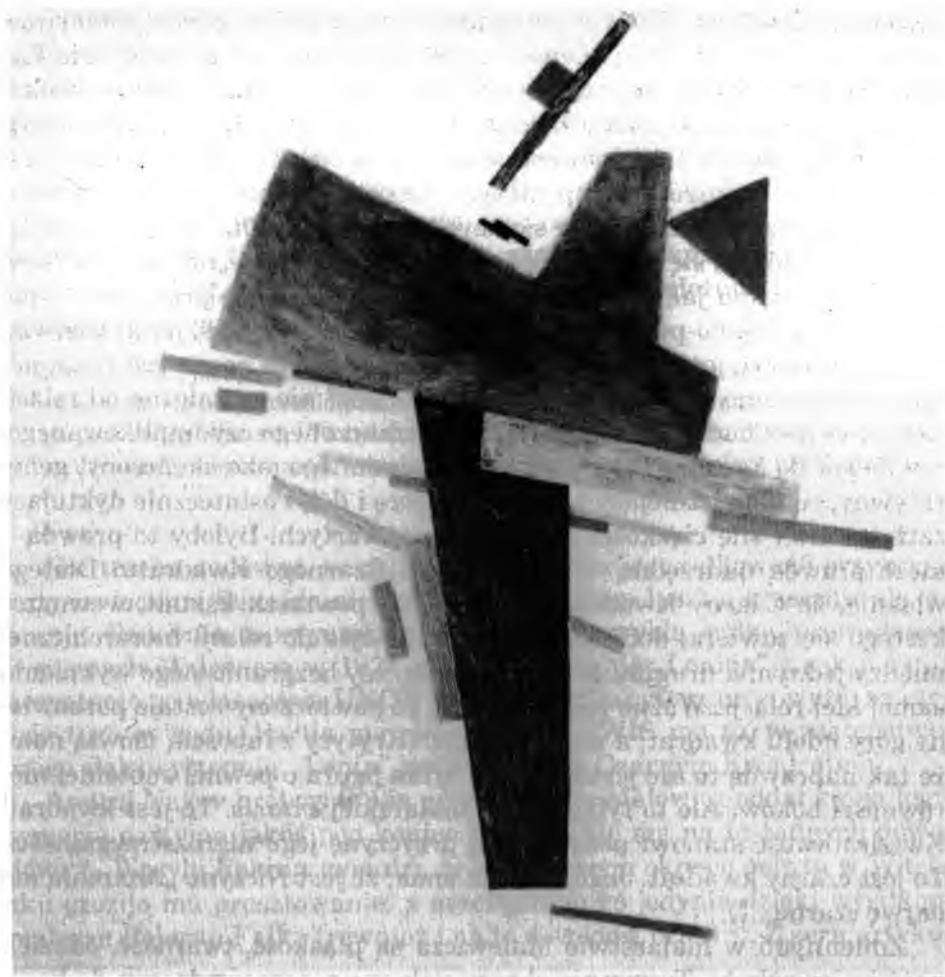
Mimo całego swego rewolucyjnego charakteru płótno suprematystyczne miało jeszcze kształt obrazu. Podobnie jak wszelkie płótno muzealne miało określoną, biegnącą pionowo oś, i jeśli zostało inaczej zawieszono, wywoływało wrażenie, że leży na jednym boku lub że zwisa głową w dół. Prawdą jest, że czasami tylko sam autor potrafił to zauważyć<sup>144</sup>.

Nie jestem taki pewien. Wiemy ze zdjęć wczesnych ekspozycji – „0,10” z końca 1915 roku, indywidualnej wystawy w Moskwie w grudniu 1919 roku oraz retrospektyw w Warszawie i Berlinie w roku 1927 – że dziwne rzeczy działy się z obrazami Malewicza, gdy odbywały swe podróże. Diagonale ze Stedelijk (il. 16), na przykład, wisiały tak jak je tu pokazuję na wystawach w Moskwie i w Warszawie; w Berlinie zawisły odwrotnie. *Supremus nr 50* (il. 17) w Moskwie i Berlinie wisiał w pionie; w Warszawie położono go na lewym boku i zawieszono nad drzwiami, prawie jak tradycyjny *dessus de porte*. Jest nawet obraz – abstrakcja bez tytułu, obecnie w kolekcji Peggy Guggenheim w Wenecji (il. 24) – który wieszano na trzy różne sposoby w trzech różnych miejscach. Niektórym miłośnikom Malewicza raczej to się nie podoba. Winią krytyka Aleksieja Gana, który nadzorował wieszanie ekspozycji w Moskwie, ponieważ Malewicz miał akurat ważniejsze sprawy do załatwienia w Witebsku. Albo przyjmują, że Malewicz, który na pewno był na miejscu w Berlinie i w Warszawie, po prostu uznał, że powinien być grzeczny dla swoich zagranicznych gospodarzy i nie robić zbyt wielkiego problemu z ich olśniewających pomysłów. Rzeczywiście *dessus de porte*! Albo też twierdzą, że Malewicz sam był niekonsekwentny co do orientacji swych obrazów jedynie *post hoc*, pod wpły-

---

dectwem niezrozumienia tego, czym był bolszewicki system propagandowy w okresie międzywojennym. Twórczość El Lissitzkiego była bronią Kominternu. Artysta doskonale zdawał sobie z tego sprawę: wiedział, że musi utrzymywać precyzyjną równowagę między modernistycznym językiem a leninowskim czy stalinowskim przekazem. Niewielu artystów podjęłoby się takiej pracy. Jednak w jego przypadku, jak sądzę, ten przymus okazał się czynnikiem twórczym. Dlatego krytyczne uwagi rzucane przez P. Nisbeta, *Lissitzky and Photography*, (w:) *El Lissitzky architect painter photographer typographer*, s. 68, w związku z artykułem Benjamin Buchloha o późniejszej twórczości El Lissitzkiego, *From Faktu-ra to Factography*, „October” nr 30 (jesień 1984), s. 82-119, uważam za dalece chybione.

<sup>144</sup> El Lissitzky, *PROUN*, tekst z lat 1920-21, (w:) Turowski, *Między sztuką a komuną*, s. 241.



24. K. Malewicz, *Bez tytułu*, ok. 1916, Kolekcja Peggy Guggenheim, Wenecja

wem własnych (późniejszych) świetlanych idei i to niewiele nam ostatecznie mówi o jego intencjach z lat 1915 i 1916<sup>145</sup>.

Znowu mam wątpliwości. Rzecz bowiem sprowadza się przecież do oceny, czy Malewicz słusznie czuł, iż jego obrazy częściowo wymykają się

<sup>145</sup> Zob. na przykład Nakov, s. 138; teksty w katalogu *Kasimir Malevich 1878-1935* (Los Angeles 1990), s. 208-210; A. Nakov, *The Suprematist Straight Line*, katalog Anneli Juda Fine Art (London 1977), s. 24; oraz staranne omówienie obrazu *Bez tytułu* (ok. 1916) z Guggenheim Collection (w:) A. Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice* (New York 1985), s. 476-480. Katalog z Los Angeles wydaje mi się przesadnie ostrożny, podzielam stanowisko R. Crone i D. Moos, *Kasimir Malevich: The Climax of Disclosure* (London 1991), s. 156-160, traktując zmiany orientacji poważnie.

zasadom orientacji. (Mówię „częściowo”, gdyż nawet obraz ze zbiorów Guggenheim w jednym z ustawień jest po prostu nie do przyjęcia. Zaś *Supremus nr 50* mógł funkcjonować horyzontalnie tylko na lewym boku, na prawym zaś nie. Powody są podobne w obu wypadkach. Przy orientacji niewłaściwej formy w obrazie stają się za ciężkie i nazbyt stabilne – opierają się o centralny słup niczym masy w jakimś skomplikowanym akcie ważenia, albo ustawiają się zbyt porządnie wzdłuż dolnej krawędzi pola, uzależniając się od niej jako podpory. „Podpora” i „równowaga” to w sztuce Malewicza jakości zakazane. „Uświadomić sobie przestrzeń – powtórzmy jego samo-pouczenie – możemy jedynie wówczas, jeżeli oderwiemy się od ziemi, jeżeli zniknie punkt oparcia”). Moja ocena jest taka, jak się możecie domyślić, że najlepsze „Malewicze” nie są zależne od relacji ich części do wbudowanego horyzontu, zaznaczonego czy implikowanego, czy nawet do kształtu całego obrazu, rozumianego jako skończony, generatywny, realnie istniejący byt, mający górę i dół, i ostatecznie dyktujący zachowanie i siłę ciężkości form w nim zawartych. Byłoby to prawdą – może prawdą nadrzędną – w przypadku Czarnego Kwadratu. Dlatego właśnie, że Czarny Kwadrat w zupełności powtarza kształt, wewnątrz którego się zawiera, dochodzi w końcu nie tyle do relacji hierarchicznej między jednym a drugim, co do oddalenia, czy bezgranicznego wykpienia samej idei relacji. Ważne jest przy tym, że powtórzony zostaje pozbawiony góry i dołu kwadrat, a nie prostokąt. (Krytycy z lubością mówią nam, że tak naprawdę to nie jest kwadrat, tylko figura o pewnej subtelnej nierówności boków. Ale to tylko rodzaj malarskiej *entasis*. To jest kwadrat. Kwadratowość stanowi podstawową przyczynę jego nierozstrzygalności. To jest czarny kwadrat. Jego czerń to znak, że jest Niczym. „Anarchia ma barwę czarną...”)

Zmiennymi w malarstwie Malewicza są płaskość, twardość, oddzielność i nieważkość. Tworzenie obrazu polega na doprowadzaniu do koegzystencji tych trudnych do pogodzenia jakości w tym samym układzie nie-rzeczy. Płaskość, jak powiedziałem przedtem, jest dla Malewicza kluczowa, ponieważ oznacza fundamentalne nie-bycie wszystkich widocznych elementów. Malewicz nigdy nie wątpi, że jeśli odbierze światu wymiar, wejdzie na drogę pozbawienia go innych pozorów.

Świat jest jak dziura, a sama dziura nie jest próżnią. Mogę wykonać przekrój przez tę pustkę (...) Nie istnieje pusta przestrzeń. Nie jest także możliwe narysowanie linii czy jakiegokolwiek innej figury, ponieważ wszystko jest już wypełnione, zajęte; i sam punkt, czy linia, jest już wielością; punkt i linia są nieskończone w wymiarze szerokości, głębokości, wysokości, a także przestrzeni i czasu. W nieskończoności wszystko będzie niczym...<sup>146</sup>

<sup>146</sup> Malewicz, *Bóg nie został strącony*, teza 5, w: Andersen, t. 1, s. 192.

Dlatego ostatnią rzeczą, którą płótno Malewicza miałyby być, czy którą należałoby zeń odczytywać, jest obraz jakiejś możliwej utraty ciężenia, jakiegoś „oderwania się od ziemi”. Nie mamy jak dotąd środków, by taki obraz stworzyć. Te środki znajdują się jedynie na powierzchni obrazu, w rzeczywistym, materialnym miejscu, gdzie formy można zmusić do zanegowania ich zwykłych konotacji, takich jak *uprightness* [pionowość, prostopadłość; prawość, uczciwość, sprawiedliwość], *density* [gęstość, zwartość, ciężar; tępotą], *scale* [skala, szala], *self-support* [samonośność, samowystarczalność], *interdependence* [wzajemna zależność], *equilibrium* [równowaga], *imminent collapse* [rychły upadek]<sup>147</sup>.

Komunizm... jest już bezprzedmiotowy. Jego problemem jest sprawić, by *świadomość* stała się bezprzedmiotowa, wyzwolić świat od wysiłków ludzi chcących posiadać go jako swoją własność. To byłoby osiągnięcie najwyższego celu. Tutaj nowa religia znalazła swój międzynarodowy zakres, którego oznaką jest leninizm, nie Lenin<sup>148</sup>.

Nie trzeba dodawać, że polityka Malewicza jest całkowicie przykryta antysowieckimi faktoidami. Epizod z pomnikiem Lenina grzecznie się ignoruje. Podobnie, zazwyczaj, ignoruje się niezwykłą walkę, prowadzoną w pismach Malewicza w 1924 roku, o wyrwanie „Lenina” z rąk partii i uczynienie go własnością UNOWIS-u<sup>149</sup>. Zdania cytowane powyżej są częścią tego epizodu. Partia ma ciało, ale UNOWIS ma to, w zastępstwie czego ciało występuje. „Lenin” jest wcielonym Czarnym Kwadratem.

Andrei Nakov próbował nas przekonać, że Malewicz oddał swoją legitymację partyjną jakoś pod koniec 1918 r. (nie ma na to żadnych dowodów)<sup>150</sup>. Wasylj Rakitin twierdzi, że w końcowym okresie pobytu w Witebsku groziło mu aresztowanie, a oszczędzono go jedynie dzięki wysiłkom malarza Roberta Falka (również i na to dowodów brak)<sup>151</sup>. Z serii artyku-

<sup>147</sup> Rzecz nie w tym, jak sądzę, izby Malewicz miał od strony teoretycznej coś przeciwko „ikoniczności” jako takiej – powiedzmy, na gruncie formalizmu. Chodzi raczej o to, że przez większą część swego dorosłego życia uważał, iż nie posiada środków do tego, by stworzyć ikony tematu, który go nurtował. Kiedy później w latach dwudziestych wydawało mu się, że znalazł inny temat – chłopstwo, proletariat, opanowywanie świata materialnego – wówczas chyba wierzył także, że dysponuje odpowiednimi środkami, by go przedstawić. I przedstawił, wywołując zgorszenie w łonie modernistycznej ortodoksji.

<sup>148</sup> K. Malewicz, *Dodatek do książki o bezprzedmiotowości*, 1924, w: Andersen, t. 3, s. 348.

<sup>149</sup> Wyjątki stanowią: Bois, *Lissitzky censeur de Malévitch* – tutaj znajdujemy najlepsze dotychczas omówienie postawy politycznej Malewicza (w jednym szczególnym momencie) – oraz D. Karshan, *Behind the Square: Malevich and the Cube*, (w:) *Kasimir Malevich* (Cologne 1978). Tekst leninowski pojawia się dyskretnie u Andersena, t. 3, s. 315-358, jako dodatek.

<sup>150</sup> Zob. Nakov, s. 137.

<sup>151</sup> Zob. Rakitin, *The Artisan and the Prophet*, s. 36, przyp. 40.

łów napisanych przez Malewicza dla pisma „Anarchija” wiosną 1918 roku – w okresie *Białego na białym* – wynika jasno, że jego polityka bezpośrednio po rewolucji ulokowała artystę uczciwie w obozie nihilistyczno-libertariańskim. Pismo przestało wychodzić w kwietniu, z powodów, których nie trzeba chyba wyjaśniać<sup>152</sup>. Później, w latach dwudziestych, Malewicz bez wątpienia odczuł podłość stalinizmu. Aresztowano go i przesłuchiowano. Przyjaciele spalili jego papiery. Ostatnie lata życia spędził w nędzy. Wszystko to jednak niewiele pomaga w odtworzeniu nadziei, jakie mógł wiązać z partią w roku 1920 – wielu anarchistów zawarło wówczas pokój z bolszewikami, w cieniu wojny domowej – i tego, jak wyobrażał sobie relacje między UNOWIS-em a lokalną Radą.

Ulotki i almanachy, które Malewicz redagował w okresie działalności UNOWIS-u, stale flirtują z partyjną analogią<sup>153</sup>. *Bóg nie został strącony* jest częściowo polemiką z leninizmem, jak sądzę, ale pozostawia (rozmyślenie?) otwarte pytanie, czy bolszewicka Fabryka/Cerkiew ma być zastąpio-na jej Unowisowskim odpowiednikiem, czy też to, czego trzeba bolszewikom, to rozpoznanie własnego nihilizmu i przyjęcie UNOWIS-u za swego Boga. Oczywiście Malewicz wyobrażał sobie siebie jako Lenina wobec Kiereńskiego odgrywanego przez Chagalla. Nie ma nagród za zgadnięcie, w kogo wcielał się w swoich wyobrażeniach El Lissitzky. Wiemy, że UNO-

<sup>152</sup> Zob. Andersen, t. 1, s. 244, gdzie pojawia się opinia, iż grupa wydająca „Anarchiję”, jedna z wielu tego rodzaju grup w ówczesnej stolicy, dopóki istniała, opowiadała się za ograniczoną współpracą z bolszewikami. Siedem tekstów Malewicza do tego pisma, z przełomu marca i kwietnia, przetłumaczonych przez Andersena, t. 1, s. 49-64, sprawia na mnie wrażenie tak ortodoksyjnie anarchistycznych, jak tylko można sobie wyobrazić, chociaż Andersen i inni chcą nas zapewnić, że „dla Malewicza przelotna współpraca z „Anarchiją” była nie tyle wyrazem politycznego zaangażowania, co atakiem na siły konserwatywne w związku artystów”. Zob. ibidem, s. 244. Porównaj standardową opinię historii sztuki na temat „prawdziwej” treści jakobinizmu Davida.

<sup>153</sup> Zob. na przykład *O partii w sztuce*, „Put’ UNOWIS-a”, nr 1 (styczeń 1921), tekst częściowo reprodukowany u Żadowej, *Poszukiwania i eksperymenty*, s. 314. (Czyżby i on był autorstwa Kunina?). Artykuł ten jest chaotyczny i nie robi najlepszego wrażenia, ale jego główną myśl wydaje się sprzeciw wobec tych (nienazwanych) „ludzi partii”, którzy odrzucają ideę partyjnej organizacji i partyjnej świadomości w sztuce, twierdząc, że jedna partia – partia polityczna – to wszystko, czego potrzeba. Przeciwnie, „trzeba zbudować potężny gmach kultury, tak aby siła świadomości, która z niego wyrosnie, mogła stać się modelem i paradygmatem naszego nowego wieku. Będą próbowali mnie przekonać, że tworzenie takiego potężnego gmachu nie powinno być przedsięwzięciem partyjnym”. Ale pisarz pozostanie niewzruszony. „Jeśli jakiś rodzaj szczególnej, bezpartyjnej rzeczywistości zostaje ustanowiony jako część życia, wówczas zarazem staje się zjawiskiem partyjnym, światopoglądem, zdąża ku realizacji swej prawdy i rozpoczyna dzieło budowy świata. Tak więc wszelka nowa budowa świata jest rzeczą partii i wszelkie materiały, wszelka nauka, wszelka wiedza może stać się środkiem przeniesienia takiej partyjnej budowy świata w sferę życia”. Dziękuję Melissie Frazier za przetłumaczenie tego tekstu. Starałem się usilnie, może zbyt usilnie, nadać najbardziej korzystny wyraz jego niejasnościom.



25. M. Chagall, *Pokój chatom, wojna okazałym domom*, projekt dekoracji ulicznej, 1918-1919, Galeria Trietiaowska, Moskwa

WIS w roku 1920 interesował się ruchem o nazwie PROLETKULT. Na październikowym spotkaniu w Smoleńsku jednym z punktów programu były wytyczne PROLETKULT-u w kwestii sztuki i klasy<sup>154</sup>. Podejrzewam, że UNOWIS wyobrażał sobie, że mógłby wykroić dla siebie podobnie niezależny obszar działalności, w charakterze „laboratorium” przygotowującego przyszłą kulturę. Malewicz potem twierdził (myśląc może, iż demonstruje swą polityczną wiarygodność), że w 1922 r. nawiązał kontakt z PROLETKULT-em w Piotrogradzie i dyskutował możliwość wspólnego działania<sup>155</sup>. Wówczas było już za późno.

Nie chodzi mi o to, by przyjmować nadęty, moralizujący ton mówiąc o tym wszystkim – jak ja albo ktokolwiek z nas zachowalibyśmy się w tej sytuacji? – ale nie ma sensu nie uznawać tych manewrów za to, czym były. Jeden aspekt działalności UNOWIS-u to zajęcia dla chłopaków. Inny, to odgrywanie komedii. Każdy, kto kiedyś uczył w szkole artystycznej, szybko się zorientuje, że pamflety UNOWIS-u i niepoprawne zachowanie mają posmak rewolty typowej dla takich szkół. Mnóstwo antyindywidualistycznych pokrzykiwań artykułowanych było, jak się zdaje, w najgłębszej złej wierze. Czytając je, czasami odczuwa się pokusę wsparcia marnej obrony Chagalla, nawet (zwłaszcza) na gruncie rewolucyjnym. Przez dwa lata prowadził on w Witebsku dobry prosowiecki show. Jego transparenty (il. 25) bez wątpienia lepiej służyły podnoszeniu świadomości klasowej, niż wszystko, co zdołał zrobić UNOWIS. Nie był też po prostu gapowatym liberałem, czekającym, aż rozwiną się kwiaty rewolucji. Chciał, by jego Komisariat zatknął sztandary w Witebsku i wyparł opozycję. Wiedział, że suprematyzm dobrze by się do tego celu nadawał. Sprytne z jego strony zdawało się wynajęcie Iwana Puni (jako pierwszy z kręgu Malewicza został wezwany do Witebska, parę miesięcy po przeniesieniu się tam Chagalla), który szybko zyskał poparcie miejscowej opozycji<sup>156</sup>.

<sup>154</sup> Zob. *Rozwój UNOWIS-u (kronika)*, ulotka propagandowa, 20 listopada 1920, cyt. w katalogu Hutton Galleries, *Ilya Grigorevich Chashnik*, s. 28-29: „Jednym z problemów poruszanych na zjeździe była zasadnicza pozycja sztuki w rosyjskiej kulturze w myśl uchwał zjazdu PROLETKULT-u”. Por. zniekształcony przekład u Żadowej, *Malevich*, s. 302 [przekład polski w: Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty*, s. 303-305 – przyp. tłum.]

<sup>155</sup> Pismo Kazimierza Malewicza do przewodniczącego *Glawiskusstwa*, kwiecień 1929, publikowane przez Andersena, t. 4, s. 217. Do tego czasu Malewicz walczył o przetrwanie w Państwowym Instytucie Historii Sztuki, a czekała go jeszcze długa walka o życie *tout court*. W 1930 r. on, Jermołajewa i Sujetin zostali wydaleny z Instytutu, a od września do grudnia artysta był więziony i przestuchiwany „odnośnie do ideologii istniejących kierunków”. Zob. Andersen, t. 4, s. 245-246 oraz *Kasimir Malevich 1878-1935* (Los Angeles 1990), s. 18-19.

<sup>156</sup> Cytowany wcześniej list Towarzystwa Peretza wydaje się być reakcją na reżim Punięgo. Puni odpowiadała na krytykę w artykule zamieszczonym na łamach pisma „Witebskij Listok” 9 kwietnia 1919, akcentując potrzebę sprawowania kontroli nad publicznymi dekoracjami. Zob. Meyer, *Marc Chagall*, s. 270. Ryzykowny charakter decyzji Chagalla o wykorzystaniu Punięgo zaciera się w pamięci badaczy, przesłaniany przez jego późniejsze



Problem tylko w tym, że Chagall nie przewidział w swych rachubach, iż jego zwolennicy sprowadzeni z Moskwy ostatecznie zwrócą się przeciwko niemu. Nie dość się naczytał historii Rewolucji Francuskiej.

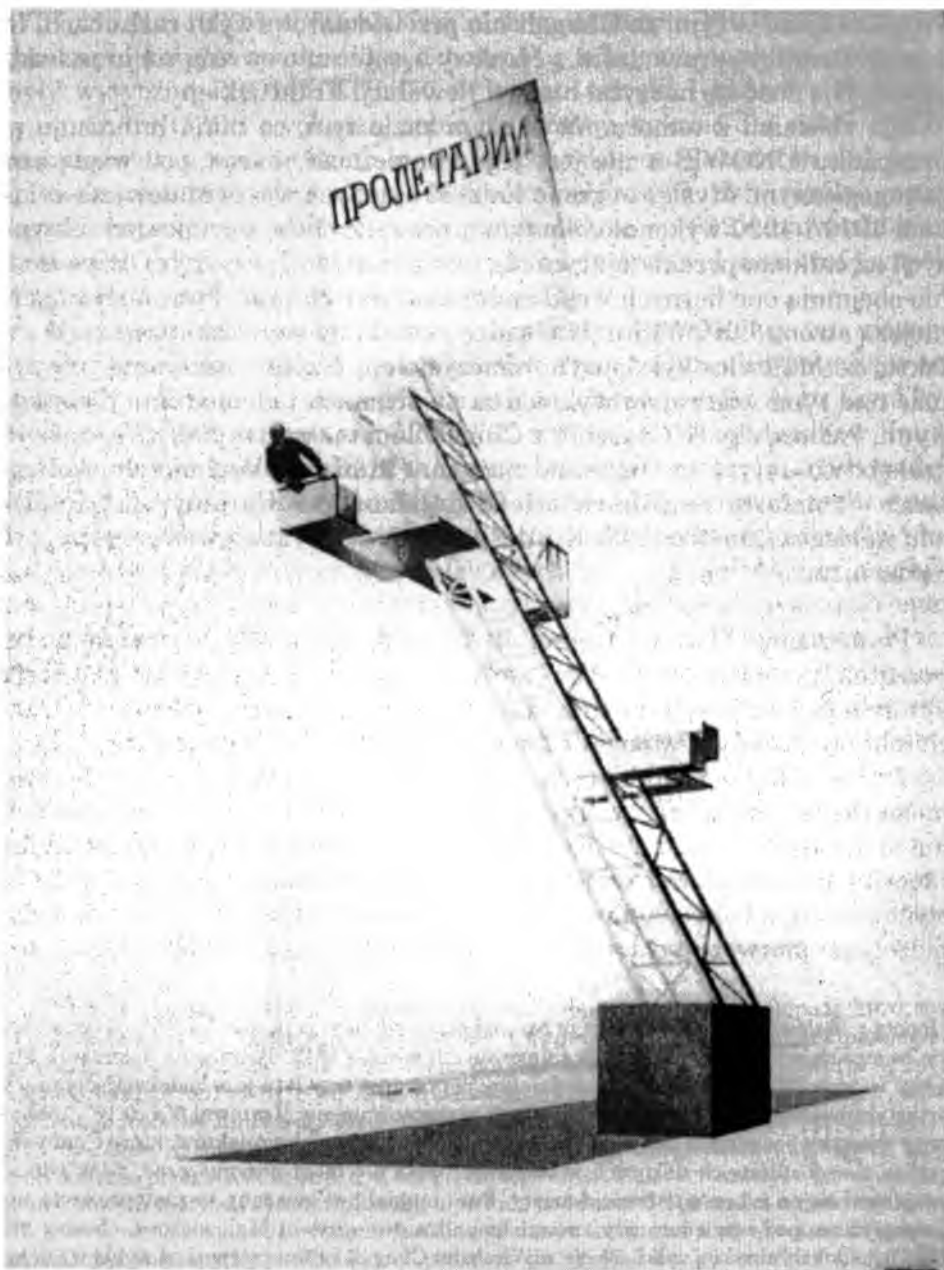
Ale zbaczam z tematu. W każdym razie tym, co mnie interesuje w przypadku UNOWIS-u nie jest jego skuteczność, nawet pod względem pedagogicznym. Myślę, że grono ludzi skupionych wokół Malewicza w latach 1919 i 1920 wykonało olbrzymią pracę. Zdjęcia z grupowych ekspozycji są całkiem przekonującym tego świadectwem, przy czym oczywiście nie obejmują one licznych większych i nietrwałych prac, które były najsilniejszą stroną UNOWIS-u. Nie sądzę jednak, by wynikało to wszystko z faktu, że Malewicz był dobrym nauczycielem. Szybko zaczynam przysypiać nad tymi wiecznymi wykresami na ścianach i elementami dodatkowymi, i założę się, że Czasznik z Chidekelem też przysypiali. Ważne było szaleństwo ukryte za frazesami na temat kubizmu. Ważne były okoliczności – żołnierze na ulicach, wieści dochodzące z Ukrainy, *Zwycięstwo nad słońcem*, „nastrój euforii i desperacji”. Jednym słowem, ważny był modernizm.

Porównajmy *Trybunę Lenina* El Lissitzkiego (il. 26) – projekt wziął początek z warsztatów UNOWIS-u i może nie El Lissitzky był głównym autorem jego idei – z jednym z eksperymentów Malewicza w dziedzinie architektury, podjętych w połowie lat 20., z przykładem o nazwie *Zeta* (il. 27).

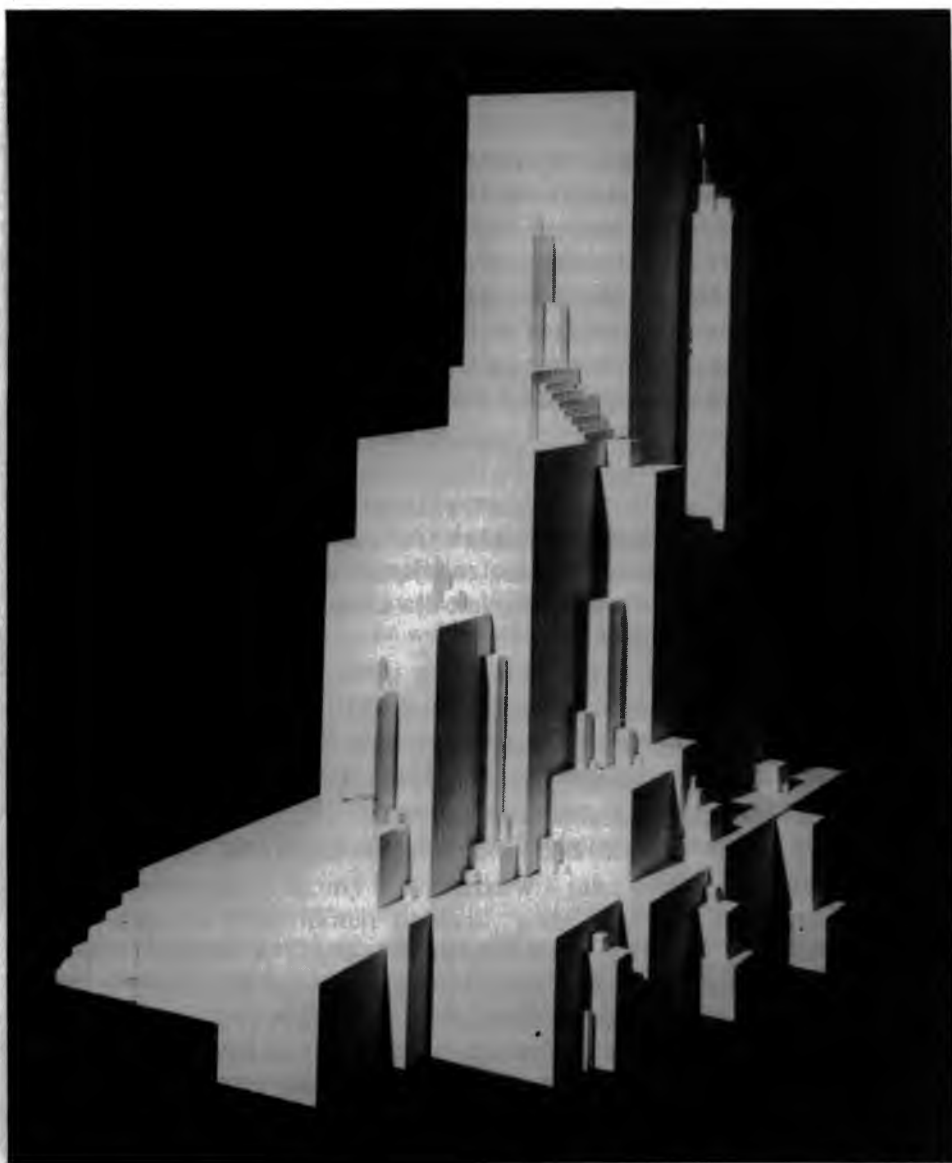
*Trybuna Lenina* zakłada, że zasady suprematystycznego malarstwa mogą zostać zmaterializowane – przerobione niemal bezpośrednio na formę architektoniczną. Ta wiara legła u podstaw ogromnej części praktyki i teorii UNOWIS-u, co było jedną z przyczyn panującego w grupie podniosłego nastroju. Gdy w końcu Malewicz zwrócił się ku architekturdze (a być może jego pierwsze szkice do modeli powstały jeszcze w Witebsku), za-

---

kłopoty z Malewiczem, jak również przez głębokość zmiany, jaką przeszedł Puni wycofując się ze swoich artystycznych pozycji zajmowanych w roku 1919. Patrząc na dokonania Puniego wiosną 1919, Chagall i inni widzieliby poprzednie trzy lata jego zadziwiającej pracy artystycznej, w szczególności obrazy i reliefy przygotowane na „Tramwaj 5” i „0.10”, znakomite wówczas powstające *Listy* i *Lot form* oraz kilka ciekawych projektów, które Puni włączył w zespół ulicznych dekoracji w Moskwie. Nikt nie mógł przypuszczać, że w istocie znajdował się on u kresu twórczej kariery. Puni musiał być uważany za zastępcę szefa suprematyzmu; pod względem siły energii niemalże dorównywał Malewiczowi, chociaż nie miał jego doktrynerskiej żyłki. To, że w Witebsku Chagall i Puni czerpali od siebie wzajemnie – Puni w dziwacznych rysunkowych wizjach miasta i w niektórych pracach z serii *Listy*, Chagall w takich obrazach, jak *Pejzaż kubistyczny* czy *Profil w oknie* – często było odnotowywane. I najwidoczniej Chagall oczekiwał, że właśnie coś takiego się stanie, gdy pozwoli działać skrajnej lewicy: trochę stylistycznych popchnięć i pociągnięć, trochę przeciwstawiania się i trochę przyzwalania, estetyczny zastrzyk w ramię dla wszystkich zainteresowanych. Gdyby tylko modernizm funkcjonował w ten sposób.



26. El Lissitzky, *Trybuna Lenina*, 1924 (oryginalny projekt El Lissitzkiego, Czasznika i innych, 1920), Galeria Trietiakowska, Moskwa



27. K. Malewicz, *Zeta*, 1923-1927, Musee National d'Art Moderna, Paris (częściowa rekonstrukcja)

mierzał, jak się wydaje, zasugerować, że żaden taki transfer nie jest możliwy. Architektura, mówi model *Zeta*, to działalność o charakterze przedmiotowym, bezwzględnie związana z metaforą solidności, symetrii, podpory, filarowania, szkarpowania, dodawania i rozbudowywania

elementów, definitywności formy – słowem, monumentalności. Może ta przedmiotowa działalność daje się dekonstruować, ale tylko poprzez naciśnięcie i napinanie przedmiotowości do momentu, kiedy jej logika zagnie się sama na siebie. Poprzez prawdziwą i staranną dekonstrukcję, to znaczy nie przez jakieś scalające wynalezienie na nowo – fantazję na temat – architektury całkowicie oderwanej od ziemi.

Modernizm w architekturze, mówi Malewicz, powinien być oszalałą monumentalnością. Hipertrofią brył i szkarp, i akcentów, i krążyń, i symetrii, w których Nicość ukazuje się (jeśli w ogóle może się ukazać) wokół krawędzi monolitu – jako duch w architektonicznej machinie.

Oczywiście nigdy nie można być pewnym uchwycenia istoty dzieła Malewicza. Najmniej tej pewności można mieć tutaj. *Zeta* jest prawdziwie nieprzenikniona. Niewątpliwie jakaś część mnie chce widzieć ten i inne *Architektony* jako architekturę ironiczną, nie tworzącą architektury czystej i prostej. Chciałbym, żeby przekłuwały balon marzeń z *Trybuną Lenina*. Trzeba powiedzieć, że jeśli tak to wygląda – jeżeli one naprawdę są ironiczne – skutek jest tak samo zabójczy dla Bauhausu, czy dla braci Wiesninów, czy dla Le Corbusiera, jak dla czegokolwiek, co spłodzili studenci szkoły artystycznej w roku 1920.

„Życie kładzie teraz nową, żelbetową płytę pod fundament komunizmu dla wszystkich narodów świata; dzięki PROUN-owi na tym uniwersalnym fundamencie zbudujemy jedno miasto świata dla wszystkich ludzi na kuli ziemskiej”. Typowe dla Malewicza: wziąć wersję utopii stworzoną przez własnego najlepszego ucznia (te słowa pochodzą z wykładu, który El Lissitzky wygłosił w 1921 r.) i rozbić ją przez udosłownienie.

Czytelnik zapewne zdał już sobie sprawę, że przeciąganie liny między Malewiczem a El Lissitzkym pomyślane jest tutaj jako alegoria modernizmu w ogóle. Lecz o co dokładnie toczy się ta rywalizacja? Tego nasza alegoria nie zdoła wskazać. Który z nich jest materialistą, a który idealistą albo „upiększaczem”? Czyja sztuka jest bardziej rewolucyjna, czy nawet bardziej radykalna? (Oczywiście, odmalowałem El Lissitzkiego jako w pewnym sensie stronę normalizującą ich relacje, ale to są rzeczy względne, delikatnie mówiąc. Normalność, do której w swoim mniemaniu mógł się on dostosować, była otchłanią pełną krwi.) Czyja sztuka w większym stopniu kieruje się do wnętrza? Który artysta bardziej skupia się na samym wykonaniu, czy na kalkulowaniu efektów? Który zbiór obrazów jest bardziej otwarty na różne ewentualności – na to, co nieznanne i nieprzewidywalne, na przyływy i odpływy sytuacji, kaprysy polityki? Czyja sztuka w największym zaufaniu „mówi”? Zrozumiecie, że modernizm wydaje mi się najpełniej sobą w momentach (takich jak rok 1920),

kiedy na pytania tego rodzaju nie może być odpowiedzi, ponieważ rozróżnienia, na których się zasadzają, podaje w wątpliwość artystyczna praktyka.

Podejrzewam, iż jednym z powodów, dla których lewica artystyczna myślała, że jej czas nadszedł w 1920 roku, było poczucie nie tylko ogólnego kryzysu zaufania do znaku, lecz także szczególnego kryzysu w stosunku bolszewików do ich własnego języka znaków. Był to zły rok dla każdego stronnictwa, które wierzyło, że stanowi, czy reprezentuje, dyktaturę proletariatu. Izaak Deutscher, który niekoniecznie wypatrywał oznak napięcia, wymienił rok 1920 jako czas, kiedy poziom poparcia dla bolszewików w środowisku tego, co pozostało z klasy robotniczej, sięgnął dna.

Mienszewicy i Społeczni Rewolucjoniści, którzy w przeciągu trzech lat zostali całkowicie usunięci w cień i ledwo ośmielali się podnosić głowy [„usunięci w cień” to ładne określenie Deutschera, a „ledwo” maskuje wiele śmiałości i prób podnoszenia się – powstania – w latach 1918 i 1919, zwykle beznadziejnych zrywów], teraz odzyskiwali powszechną przychyłność. Ludzie słuchali nawet z większą sympatią anarchistycznych agitatorów, gwałtownie potępiających bolszewickie rządy. Gdyby bolszewicy pozwolili teraz na wolne wybory do Rad, prawie na pewno zostałyby odsunięci od władzy<sup>157</sup>.

Fantazje Trockiego na temat militaryzacji pracy i budowy kultury totalnego zdyscyplinowania – przy pomocy pochlebstw lub oskarżeń – tych, którzy nie dotrzymują kroku, z pewnością napędzało poczucie, że związek partii z proletariatem został nieomal zniszczony. Pisząc do Łunaczarskiego w roku 1926, przywołał on „groźne niezadowolenie” klasy robotniczej – i świadomość tego ze strony bolszewików – jako punkt odniesienia wszelkich dyskusji o kierunkach polityki, podejmowanych w latach 1920 i 1921<sup>158</sup>. Odstąpienie Lenina w kwietniu i maju 1920 r. od codziennych obowiązków dla naszkicowania *Dziecięcej choroby lewicowości w komunizmie* powinniśmy rozumieć jako przejaw tego samego syndromu.

Witebsk miał swój udział w powstaniu oznak niebezpieczeństwa. W lecie 1918 roku, jak już powiedziałem, doszło tu do czołowego zderzenia między mienszewikami a bolszewikami, gdy zwołany został zjazd robotniczego *upołnomoczenia*. Zjazd zdołał się zebrać na obrady, po czym natychmiast go zerwano. Aresztowano kilku mienszewików pod zarzutem „kontrrewolucyjnej konspiracji”. Socjalistyczne organizacje partyjne w całym okręgu zostały zdelegalizowane, a wszystkim socjalistom nakazano bezzwłocznie opuścić jego teren. Zastrzelono mienszewickiego rozle-

<sup>157</sup> Deutscher, *The Prophet Armed*, s. 504.

<sup>158</sup> Lew Trocki do Anatolija Łunaczarskiego, 14 kwietnia 1926, cyt. ibidem, s. 504, przyp. 1.

piacza afiszy. Wszystko to częściowo wynikało z faktu, że wcześniej w tymże roku mienszewicy uzyskali przygniatającą większość w Radzie okręgu witebskiego<sup>159</sup>. Na początku 1920 roku nastąpiło, jak się zdaje, wznowienie aktywności mienszewików w mieście. W maju Rafael Abramowicz wymienił Witebsk jako miejsce, gdzie ich partia wypadła szczególnie dobrze w ostatnich wyborach<sup>160</sup>. Podsumowując ten rok, mienszewicki Komitet Centralny wskazał Witebsk (a także Samarę, Rostow nad Donem i Mogilew) jako jeden z obszarów, gdzie w końcu roku „doszło do najbardziej dotkliwych aresztowań”. „Podczas kampanii wyborczej przed wyborami do witebskiej Rady wielu członków partii zostało aresztowanych, wśród nich Karawkin, Seredinskij i dobrze znany przywódca partyjny, były członek Komitetu Centralnego, B. S. Tseitlin. [Jakiś związek z autorem projektu kartki żywnościowej UNOWIS-u?] Z powodu strasznych warunków, jakie panowały w więzieniu, Tseitlin zapadł na tyfus i zmarł. Towarzysz Karawkin zaczął kaszleć krwią. Cze-ka zaproponowała ich zwolnienie pod warunkiem, że zaprzestaną prowadzenia kampanii. Naturalnie odmówili”<sup>161</sup>. To jest ta chwila, kiedy faktycznie pojawia się dokument Cze-ki – Wyrok nr 2821, listopad 1920 – uznający Łazara Ratnera z Witebska, mienszewika, „winnym złośliwej krytyki władzy radzieckiej i jej działań” i skazujący go na zamknięcie w obozie koncentracyjnym. Martow, zamieszczając zwyczajowy przegląd tego rodzaju faktów na łamach „Woli Rossiji” (radzieckiej gazety wychodzącej w Pradze) w grudniu, pisze o Witebsku jako o jednym z miast, z których dotarły wiarygodne doniesienia o egzekucji mienszewików<sup>162</sup>.

Nie twierdzą, że to jest coś więcej, niż strzępy informacji. W tych okolicznościach jedynie strzępów można by oczekiwać. Jednak dają one przynajmniej jakieś pojęcie o tym, z czym wiązało się bycie artystą po stronie bolszewików, na zasadzie codziennego udawania, że nie widać, co się dzieje. I trochę konkretyzują problem „groźnego niezadowolenia”, o którym wspominał Trocki. Nie sądzę, byśmy mogli w pełni uchwycić ton *Stanki depo*, jeśli nie wprowadzimy w odczytanie tablicy nie tylko atmosfery nieobecności i wstrzymywania się od głosu, lecz także faktycznej, gwałtownej kontrowersji dotyczącej tego, kto mógł przemawiać do, albo za, ludzi już nie pracujących przy fabrycznych warsztatach – przemawiać czym językiem? W czym imieniu?

<sup>159</sup> Zob. M. Guriewicz, *W sprawie sytuacji w Rosji i w RSDWP*, październik 1918, cyt. w: Brovkin, *Dear Comrades*, s. 131.

<sup>160</sup> Zob. Rafael Abramowicz do Pawła Akselroda, 30 maja 1920, cyt. ibidem, s. 194.

<sup>161</sup> Komitet Centralny Mienszewików, *Prześladowania socjalistów w Rosji w roku 1920*, cyt. ibidem, s. 221.

<sup>162</sup> Zob. J. Martow, *Krowawoje biezumie*, „Wolia Rossiji” (29 grudnia 1920), cyt. (w:) Brovkin, *The Mensheviks after October*, s. 283.

György Lukács opowiada historię, kiedy to wyszedł ze swego biura na ulicę następnego ranka po tym, jak Béla Kun przejął władzę, i spotkał dwóch mężczyzn, którzy rozlepiali afisze z jego deklaracją programową. (Ta historia nie ma wprawdzie większego znaczenia i może jest zbyt ładna, by była prawdziwa; ale za to stawia, chociaż raz, twórców i czytelników plakatów twarzą w twarz.)

„Dzień dobry, towarzysze” – przywitał ich z ożywieniem. „Zobaczymy, co tu macie”... Nie podnosząc oczu znad kubła z klejem i zwojami plakatów, robotnicy mamrotali coś o „nowym rządzie”. Lukács poprawił ich: „Słuchajcie, towarzysze, dyktatura proletariatu to coś więcej, niż nowy rząd”. Opuściwszy pędzel, jeden z robotników spojrzał na Lukácsa i warknął: „Ja bym chciał wiedzieć, dlaczego ten pierdolony plakat nie mógł poczekać jeszcze trochę od rana. Najwyraźniej wy panowie myślicie, że biedny człowiek pracy nie musi się dobrze w nocy wyspać”. Lukács wskazał na plakat z nagłówkiem „Do wszystkich”. Przedstawiał on twarz, tryskającą podnieceniem i krzyczącą, że proletariatus objął władzę. „Ale czyż nie czytaliście tego?” – spytał Lukács. Robotnik wybuchnął śmiechem: „Mój drogi panie [to wygląda na dokonaną przez Lukácsa transkrypcję formy zwrócenia się doń], od 1914 roku rozlepiliśmy więcej plakatów po całym Budapeszcie, niż mamy włosów na głowie. Czy pan myśli, że my naprawdę mamy czas czytać to, co na nich jest?”<sup>163</sup>.

Oczywiście to są napięcia i absurdy towarzyszące jakiegokolwiek próbie wyprowadzenia polityki poza zwykły obręb jej zakłętą koła. Nie twierdzą, że były one jedynie problemem bolszewickim. Ale twierdzą, że zła wiara zaangażowana w pretensje do mówienia i działania w imieniu tych, którzy faktycznie odmawiali tego mówienia i działania – opierali się swej własnej „przyspieszonej samoorganizacji”, jak by to ujął Bucharin – była niebezpiecznie bliska jawności. I to była okazja dla lewicowej sztuki. Skoro próba odwzorowania bolszewickich kategorii i zaleceń w świecie realnym była coraz bardziej ewidentnie beznadziejna, winić należało odwzorowywanie. Nie odwzorowywać świata, przeobrażać go. To jest to, co tablica propagandowa El Lissitzkiego obiecuje zrobić. Weźcie nastrój euforii i desperacji i w końcu zsyntetyzujcie te dwa pojęcia. „Stwórzcie nareszcie sytuację, z której wszelki odwrót jest niemożliwy”. Twórzcie na poziomie języka. Dokonajcie rewolucji znaku.

Czytelnicy wedle własnego uznania zdecydują, czy ta utopia jest przerażająca, czy pociągająca. Oczywiście się nie ziściła i zrozumiecie, że nie sądzę, by mogła. Ale znów, zakres moich rozważań jest ograniczony. Jako zbiór fantastycznych instrukcji dla artystów – to znaczy instrukcji dotyczących „przyspieszonej samoorganizacji” sztuki – utopia ta udowodniła swoją piekielną owocność. Modernizmowi dobrze służą sytuacje załama-

<sup>163</sup> A. Kadarkay, *Georg Lukács: Life, Thought, and Politics* (Cambridge, Mass. 1991), s. 215-216.

nia się znaczeń, czy sytuacje, kiedy może się on przekonać (kiedy cechy otoczenia sprzysięgają się w przekonywaniu go), że takie przewartościowanie wartości zaraz pewnie nastąpi. Lenin powiedział, że sytuacja rewolucyjna ma miejsce nie wtedy, gdy żołnierze odmawiają wypełniania rozkazów, lecz wtedy, gdy przede wszystkim oficerowie nie mają do tych rozkazów przekonania. Modernizm zawsze się rozgląda za odpowiednio zdemoralizowaną klasą oficerską. Zwykle myśli, że może przyspieszyć ową demoralizację. W roku 1920 sądził, iż jeśli zdołałby doprowadzić do końca proces dezorientacji i demoralizacji partii, mógłby ją wybawić od siebie samej. Patrząc na wiek dwudziesty jako całość, taki w ogóle mógłby być lepszy obraz nastawienia modernizmu – mam na myśli jego stosunek funkcjonalny – do sił przyszłości.

Tablica El Lissitzkiego pomyślana była jako instrument propagandy. Wiemy, że temat przekonywania mas w roku 1920 zaprzętał ludzkie umysły. Lenin nieraz chlubił się wobec mocarstw zachodnich głosząc, że czerwoni odnieśli zwycięstwo w kampanii propagandowej i wyszydzał pokrętnie próby tłumaczenia tego sukcesu, podejmowane przez ekspertów strony przeciwnej. Czerwoni wygrali, bo Prawda była z nimi – a w każdym razie z nimi było jej więcej, niż z białymi. Prawdą jest, iż biała propaganda była w spektakularny sposób chybiona. El Lissitzky został delegatem UNOWIS-u na Wszechrosyjską Konferencję Propagandy, zorganizowaną w Orenburgu latem 1920 r. (być może za jednym zamachem udał się najpierw tam, a potem do Moskwy na zjazd Kominternu)<sup>164</sup>. Dużo bym dał, żeby dowiedzieć się czegoś więcej na temat przebiegu obrad tej konferencji. Najwyraźniej wydawało się (co poniekąd), że suprematyzm ma szczególną siłę wówczas, gdy dochodzi do prac propagando-

<sup>164</sup> Zob. V. Rakitin, *El Lissitzky 1890-1941*, (w:) O. A. Shvidkowsky, *Building in the USSR 1917-1932* (New York and Washington 1971), s. 41, przyp. 6, bez podania źródła. Wydaje się, że zjazd w Orenburgu związany był z szeregiem działań podejmowanych latem i jesienią 1920 r. w celu generalnej reorganizacji pracy propagandowej, a szczególnie dla ustanowienia równowagi między Wydziałem Agitpropu Komitetu Centralnego a nowym Głospolitproświtem Łunaczarskiego, jak również wydziałami propagandowymi wojska i Komisariatu Transportu. Zob. P. Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929* (Cambridge 1985), s. 122-128. W Orenburgu istniała grupa UNOWIS-u, kierowana przez Iwana Kudriaszewa. El Lissitzky przytacza fragmenty korespondencji z „pracownikiem kolei, A. Smirnowem z Orenburga” w swej *Katastrofie architektury*, „ISO”, nr 1 (marzec 1921), cyt. w: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, s. 371. Orenburg latem 1920 r. znalazł się blisko jednego z głównych obszarów rebelii chłopskiej przeciwko bolszewikom (lub też wystarczająco blisko, by stać się punktem oparcia dla bolszewickiej akcji odwetowej). Zob. F. Iges, *Peasant Russia, Civil War*, s. 340. *Stanki depo* El Lissitzkiego można by oczywiście wiązać z jego wizytą w Orenburgu, a nie z wcześniejszym okresem roku 1920, za którym tutaj optuję. Mogłoby się nawet okazać, że ów narożnik ulicy na zdjęciu El Lissitzkiego to wcale nie Witebsk, tylko Orenburg.





28. Smoleńska ROSTA (Władysław Strzemiński?), *Podniesienie wydajności pracy – to najlepsza gwarancja sukcesu na froncie!*, 1920, miejsce przechowywania oryginału nieznane

wych. Kiedy Chagall wezwał Iwana Puni do Witebska w roku 1919, zlecił mu prowadzenie działu propagandy<sup>165</sup>. Grupa UNOWIS utworzona w Smoleńsku zapisała się w annałach historii sztuki jedynie dzięki kilku plakatom, znów z miążdząco ortodoksyjnymi motywami propagandy produkcyjnej. Na jednym z nich, którego ilustrację załączam (il. 28), wzniecające entuzjazm wizje Malewicza na temat przyszłej suprematystycznej kolonizacji przestrzeni („Ziemia i księżyc – między nimi można zbudować nowego sputnika suprematystycznego, wyposażonego we wszystkie elementy, który będzie się poruszał po orbicie, wyznaczając swą nową drogę”<sup>166</sup>) zostały udosłownione dokładnie w taki sposób, jaki mistrz uznałby, moim zdaniem, za nieznośny – tak jakby artyści ze Smoleńska nie mogli oprzeć się analogii między ruszeniem produkcji z miejsca a generalnym (na poziomie *high-tech*) sprzeciwieniem się prawom ciężenia.

Wszystko to powinno dać mi sposobność, żebym powiedział coś na temat samego pojęcia propagandy i szczególnego udziału w niej UNOWIS-u. Ale jest to temat trudno uchwytny. Obszar zgody w kwestii znaczenia słowa „propaganda” pozostaje bardzo wąski.

<sup>165</sup> Zob. Meyer, *Marc Chagall*, s. 268.

<sup>166</sup> K. Malewicz, *Suprematyzm. 34 rysunki* (Witebsk 1920), przekład polski u Żadowej, *Poszukiwania i eksperymenty*, s. 286. Jeśli chodzi o inne plakaty z „satelitami w przestrzeni”, będące dziełem smoleńskiej grupy UNOWIS, zob. M. Guerman, *Art of the October Revolution* (New York 1979), il. 62 – obraz ten sam, który tu pokazuję, ale z innym hasłem – oraz A. Rudenstine, ed., *Russian Avant-Garde Art: The George Costakis Collection* (New York 1981), s. 430, il. 973.

Przypuśćmy, że zgodzimy się na następującą szkicową definicję.

Propaganda to reprezentacja zdarzeń i problemów uproszczona tak, że znaczenie zdarzeń i rozwiązanie problemów wydaje się bezpośrednio obecne w niej samej i uchwytnie błyskawicznie, w sposób nie znoszący sprzeciwu. Reprezentacja ta służy interesom ludzi, którzy ją zlecili. Zachęca widzów i czytelników, by opowiedzieli się po którejś stronie, a raczej zakłada, że jest tylko jedna strona, po której widzowie i czytelnicy (w przeciwieństwie do wrogów i kretynów) mogą się opowiedzieć. Próbuje wprowadzić w dysonans albo zagłuszyć przeciwnie poglądy. Mówi, że fakty – fakty etyczne, fakty posłuszeństwa i ludzkiej sympatii – mówią same za siebie.

Oczywiście trudno wyznaczyć granicę między propagandą a innymi formami reprezentacji. Wszelkie reprezentacje są stroniczne i interesowne; propaganda jest słowem określającym szczególną formę, jaką ta stroniczość i interesowność przybiera. Noam Chomsky, na przykład, przez kilka ostatnich lat wykazywał, że reprezentacja interesów i działań Ameryki w mediach – zarówno tych bezpośrednio finansowanych i kierowanych przez rząd, jak i niezależnych – jest koherentna i stronicza w takim stopniu, że zasługuje na miano „systemu propagandowego”<sup>167</sup>. Myślę, że dowody schlebiana i wykluczania, które Chomsky przedstawia, są przytłaczające. Ale zdaję sobie sprawę, że pogląd ten pozostanie stanowiskiem mniejszościowym.

Dlaczego? Z pewnością ze względu na coś, co leży w naturze samej propagandy. Jedną z głównych funkcji maszyny propagandowej jest definiowanie wrogiemu systemowi reprezentacji *jako* propagandy. To znaczy, stawia ona problem propagandy w kategoriach stylu. Styl Innego pozostaje jednolity i monistyczny. (Inny totalizuje cały czas.) Nasz system jest odmienny. Dobra maszyna propagandowa jest w stanie wzbudzać i utrzymywać pewien stopień zróżnicowania wewnątrz siebie samej (rzecz jasna, w określonych granicach), pluralizm głosów, stylów i „punktów widzenia”.

Na nasz użytek chciałbym podkreślić jedną tylko cechę modelu Chomsky’ego, po prostu myśl, że efektywną jednostką propagandy stanowi to, co nazywa on *systemem* propagandowym. (Oto dlaczego stawianie problemu skuteczności propagandy w kategoriach indywidualnego przypadku i jego perswazyjnej siły wydaje mi się tak niefortunne.) Jeżeli będziemy trzymać się tezy, że pojęcie propagandy opisuje pewien, mniej lub bardziej złożony system reprezentacji i że tego rodzaju systemy nie biorą się

---

<sup>167</sup> Zob. zwłaszcza E. Herman and N. Chomsky, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media* (New York 1988) oraz N. Chomsky, *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies* (Boston 1989).

z powietrza, lecz w istocie zostają zbudowane, metodą prób i błędów, w warunkach niezgody co do tego, czego potrzeba tu i teraz, czy w ramach następnego Planu Pięcioletniego (Wszechrosyjskie Konferencje Propagandy i tak dalej), że to budowanie dokonuje się często w najgorszych możliwych okolicznościach (biali, Polacy i chłopska partyzantka tuż za horyzontem), wówczas fenomen UNOWIS-u może nabrać sensu. Przez myśl mi nawet nie przeszło, że Malewicz i spółka byli idiotami o totalitarnych sympatiach, którym marzyło się uzyskanie „wiodącej roli” w bolszewickim państwie. A może i miewali czasem takie marzenia. „Dążę do centralizacji, bym mógł kierować światem i wszystkimi jego szczegółami”<sup>168</sup>. Generalnie jednak wiedzieli oni, że stanowią tylko drobną mniejszość ekstremistów. Pozostaje pytanie, jaka ich zdaniem mogła być teraz rola radykalnej mniejszości. Pytanie to dotyczy miejsca ich wytworów w systemie propagandowym.

Język UNOWIS-u – powiedzmy, konfiguracja tekstu i obrazu na tablicy propagandowej El Lissitzkiego – był w oczywisty sposób „trudny”. Być może oznaczało to jego porażkę pod względem możliwości oddziaływania na przechodniów. (A może nie. Trudność także jest na swój sposób atrakcyjna. Wszystko, co awangarda twierdziła na temat braku polotu i wynikającej stąd nieskuteczności alternatywnych form propagandy, którymi wówczas dysponowano, zdają się ostatecznie potwierdzać fakty.) W każdym razie, jak powiedziałem, siła natychmiastowego efektu nie jest koniecznym ani wystarczającym warunkiem skuteczności systemu propagandowego. UNOWIS stawiał na to, że bolszewicki system propagandy doszedł do etapu, na którym potrzebował modernistycznego ekstremizmu jako pewnego rodzaju lustrzanego odbicia samego siebie.

By ująć to inaczej. Zachodni krytycy utopizmu UNOWIS-u w dziedzinie propagandy naprawdę jedynie powtarzają błąd jurorów w konkursie na pomnik Lenina z 1924 roku. Odwołują się oni do „prostego chłopca” (czy proletariusza), do którego po prostu nie może dotrzeć interpelacja sformułowana w takim języku. Ale jeśliby uznać ten rodzaj języka za *przypadek graniczny w ramach systemu* – takiego, do którego w warstwie informacji werbalnej (a nawet w pewnych aspektach idiomu wizualnego) on niewątpliwie należy? Systemy potrzebują przypadków granicznych. Potrzebna im jest implikacja wartości stanowiących tło, jak również eksplikacja pierwszoplanowych tabu. Suprematyzm wyjątkowo kiepsko służył pobudzaniu nienawiści klasowej, co Zachód uważał za podstawową funkcję sowieckiej propagandy. („Przede wszystkim istniała nieprzeparta nienawiść... rosyjskiego ludu, który poprzednio żył w biedzie, brudzie i ciemności, w stosunku do każdego, kto posiadał własność, wykształcenie albo

<sup>168</sup> Malewicz, *O nowych systemach w sztuce*, przekład ang. w: Andersen, t. 1, s. 88.

wychowanie. Właśnie wykorzystując i podsycając to uczucie komuniści mogli zjednać sobie pewną część klas biedniejszych, nawet jeśli warunki materialne pod ich rządami były najbardziej rozpaczliwe<sup>169</sup>.) Z drugiej strony, radził sobie całkiem dobrze, jeśli chodzi o dramatyzację „wewnętrznego znaczenia planu ekonomicznego, jego głębokiej logiki”. System propagandowy niewątpliwie potrzebował obrazów o tej treści. Potrzebował – powinienem powiedzieć: potrzebował przede wszystkim – wizerunku dla klas nakłaniających. UNOWIS nie całkiem był w błędzie (choć mógł być cyniczny) myśląc, że potrafi dać to co trzeba.

Między wierszami tego rozdziału pojawiała się kwestia stosunku UNOWIS-u do marksizmu – może pytanie o relację między marksizmem a modernizmem w ogóle. Nie sądzę, by można było zaproponować odpowiedź „w ogóle” na to pytanie, ale nie uda nam się zbyt wiele zrozumieć nawet z poszczególnych przypadków, jeżeli nie wyjaśnimy sobie tego, czym był, albo czym stał się, marksizm po roku 1917.

Kilka lat temu pewien pamflet, do napisania którego przyłożyłem rękę, zaryzykował następujące stwierdzenia na temat stosunku marksizmu jako korpusu myśli do długotrwałej walki między leninizmem a Zachodem:

Nie zamierzamy przeczyć temu, że „marksizm” był graczem, albo żetonem, w owych ideologicznych warcabach; ale tylko o tyle, o ile stał się, za przykładem bolszewizmu, ideologią „rozwoju” dla tych narodowych odmian burżuazji, które wciąż kierowały się marzeniem, by obieć dookoła kapitalizm i osiągnąć cudownie

<sup>169</sup> Chamberlin, *Russian Revolution*, t. 2, s. 356. Jest rzeczą interesującą w przypadku Chamberlina, iż hałaśliwy antysowietyzm tego rodzaju (jest jeszcze wiele wypowiedzi w podobnym duchu) koegzystuje z niezwykłą wrażliwością na historyczną materię wydarzeń. To samo można by powiedzieć nawet o tym okropnym Fülöp-Mullerze. Ale oni przecież pisali przed zimną wojną. Jeśli chodzi o ostatnie analizy metod propagandy bolszewickiej i oceny jej skuteczności, zob. Kenez, *Birth of the Propaganda State*, s. 254: „Sowiecka propaganda [w latach dwudziestych] być może nie przekonała mas, ale jej sukces polegał na pogłębieniu zaangażowania propagandystów”. Naukowcy skłonni są zgodzić się co do tego, że wojna domowa była przypadkiem szczególnym. Orlando Figes uważa „ogromną siłę oddziaływania propagandy bolszewickiej” za realny czynnik rozwoju Armii Czerwonej w latach 1919 i 1920. Zob. Figes, *The Red Army and Mass Mobilization*, s. 186. Zgadza się to z opinią Keneza, przynajmniej w jednym z jego nastrojów: „Bolszewicy wygrali wojnę domową, ponieważ wykazali swą wyższość nad przeciwnikami na dwóch kluczowych polach walki: w dziedzinie organizacji i propagandy”. Zob. P. Kenez, *Lenin and the Freedom of the Press*, (w:) Gleason, Kenez, and Stites, *The Bolshevik Culture*, s. 131. Wszystkie tego rodzaju sądy są wątpliwe. Nikt już teraz za bardzo nie wierzy w wyższość bolszewickiej organizacji wojennej; zaś bolszewicy w tamtym czasie, wypowiadając się na dziesiątym zjeździe partii w roku 1921, byli jednomyślni w przekonaniu, że propaganda burżuazyjna jest bardziej skuteczna niż ich własna, ponieważ nie jest tak jawna. Zob. Kenez, *Birth of the Propaganda State*, s. 125-126.

ustabilizowaną gospodarkę towarową. Wersje marksizmu, wyrosłe z tych marzeń na przestrzeni ostatnich siedemdziesięciu lat, były, delikatnie mówiąc, egzotyczne. Mogą między nami występować różnice opinii co do tego, czy – w świetle tej historii – stary pies marksizmu ma jeszcze w sobie jakieś resztki życia. Jakże mogłoby nie być takich wątpliwości po półwieczu słuchania o marksizmie z ust Ulbrichta, Kadara, czy Mugabe? Ale w jednym jesteśmy zgodni. Jeśli marksizm w ogóle ma zostać odzyskany jako krytyczna broń przeciwko kapitalizmowi, to może na tej „dyskredytacji” jedynie skorzystać – zjednując sobie większość ludzi, którzy poprzednio mu zaufali. W dalszym ciągu może dowieść swjej użyteczności dla tych, którym pierwotnie miał służyć. Oni z pewnością nie zniknęli<sup>170</sup>.

Chcę zasadniczo podtrzymać ten osąd, ale z jednym czy dwoma zastrzeżeniami. Werdykt jest zwięzły i dlatego może się wydawać, że zbywa sprawę. Nasz wybór Mugabe dla niektórych czytelników może być trudny do przełknięcia. Poszczególne historie zawsze są bolesne. Komunizm wojenny także miał swą tragiczną i heroiczną stronę. Nawet w roku 1920 chciałbym znaleźć się razem z Bachtinem w Witebsku, a nie z jego bratem na Krymie. (I ów brat na wygnaniu myślał podobnie. Skończył jako członek Komunistycznej Partii Wielkiej Brytanii.) Powiedzieć, że marksizm stał się ideologią rozwoju w świecie kapitalistycznym to nie znaczy twierdzić, że ta ideologia (czy ten rozwój) była konieczna. Jej związek z czymkolwiek, co głosił Marks, przybierał postać jedynie coraz bardziej szczątkową.

Marksizm w dwudziestym wieku stał się ideologią formowania państwa w warunkach prymitywnej akumulacji. I znów nie powiedziałem tego by zniesławić marksizmy Drugiego i Trzeciego Świata, lecz by zwrócić uwagę na funkcję, do spełnienia której idee Marksa zostały w tych światach powołane, w obliczu jakich form przymusu. Zaś komunizm wojenny w roku 1920 – to jest to, co starałem się wykazać – stanowi moment spotkania marksizmu z jego ideologicznym przeznaczeniem. Rok ten jest narzmiąły chytrnością rozumu. W tym sensie, i tylko w tym sensie, nic nie może być bardziej nowoczesne, niż tablica propagandowa El Lissitzkiego. Nic nie przepowiadało przyszłości z taką ponurą dokładnością.

Książka ta pisana była, jak powiedziałem na początku, po Upadku Muru. I niezależnie od różnych poglądów na relację między Związkiem Radzieckim a projektem zwanym socjalizmem (mój pogląd powinien teraz być już całkiem jasny), jest to moment, gdy każdy, kto o ten projekt się niepokoi, rozgląda się – może trochę ukradkiem – szukając pocieszenia. Wordsworth napisał w *Preludium*, pod wrażeniem roku drugiego:

<sup>170</sup> I. Boal et al., *All Quiet on the Eastern Front* (Berkeley 1990), s. 5-6.

... Kiedy kpina

Zajęła szyderców przepełnionych pychą,  
 Mówiących „Zobaczcie żniwo, które zbieramy  
 Z ludowego rządu i równości”,  
 Spostrzegłem, że to nie było ani to, ani cokolwiek  
 Z szalonej wiary wpojonej w ich imiona  
 Przez fałszywą filozofię, która stała się przyczyną tej niedoli,  
 Lecz że to był zbiornik winy  
 I ignorancji napełniany z wieku na wiek,  
 Który nie mógł już dłużej utrzymać swej ohydnej zawartości  
 I pękł, i wylał potopem na kraj<sup>171</sup>.

Wordsworth, jak zwykle, oferuje mądrość trudniejszą, niż się wydaje na pierwszy rzut oka. Mówi, że zbiornik, który powoduje rewolucję i jej zwyrodnienie w tyranii, stanowi dziedzictwo nie tylko dawnej ignorancji – nieprzygotowania do zadań historii – lecz także winy. Wina należy głównie do klas nakłaniających – do tych, którzy kierują rewolucją, jak również tych, którzy zawzięcie z nią walczą (i triumfują z powodu jej klęski). Ale wina jest wstrętna. Wypacza i psuje najlepsze wizje przyszłości. Nie może wyłączyć spod swego wpływu innych fantazji – marzeń o władzy, zemście, wolności, jedynomyślności i końcu czasu. Lenin byłby tutaj modelem przykładowym. Ale wina jest tym, co klasy nakłaniające „mają”. Swego czasu ich najlepsi przedstawiciele próbowali zmierzyć się z tym dziedzictwem i wymyślić sposób uporania się z nim. William Morris powiedział kiedyś, że tworzenie i smakowanie sztuki w warunkach kapitalizmu było „jak ucztowanie w zasięgu słuchu cierpiącego katusze pacjenta”<sup>172</sup>. „Poeta musi pamiętać, że to jego poezja ponosi winę za trywialną prozę życia”.

Takie stwierdzenia są dzisiaj niemożliwe. (Uważa się, że prowadzą do „totalitaryzmu”.) Ale na coś się w nich wskazuje – na jakąś ohydą zawartość, jakiś Bhopal, Gazę albo El Mozote. Co zrobić z tą winą, to już inna sprawa. Nie mam zamiaru udzielać jakiegось przygotowanego naprędce psychologicznego wyjaśnienia albo usprawiedliwienia bolszewizmu i w ogóle nie podejmę tutaj tej kwestii. Pytania o bolszewizm to pytania polityczne. Ale tylko jedna rzecz, której uczucie się patrząc na UNOWIS: nie ma końca szaleństwo, w które wkraczamy z przeszłości, a które wyzwala rewolucje. Czarny Kwadrat znaczy, wśród wielu innych rzeczy, także i to. Zaś ciemność, którą próbuje w sobie zamknąć, albo wykić, pozostaje paliwem – i główną groźbą – dla każdej rewolucji w przyszłości.

<sup>171</sup> W. Wordsworth, *The Prelude. A Parallel Text* (Harmondsworth, 1971), s. 424.

<sup>172</sup> W. Morris, *The Socialist Ideal, New Review* (January 1891), cyt. za: P. Stansky, *Redesigning the World. William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts* (Princeton 1985), s. 68.

Dziwne może wydawać się to, że esej poświęcony tablicy propagandowej El Lissitzkiego kończymy refleksją na temat winy (odpowiedzialności) i budowy państwa. Ale nie znajduję innych, lżejszych kategorii, w jakich można by ją rozważać w sposób adekwatny do przyświecających jej aspiracji. Oczywiście, jest jeszcze trzecia taka kategoria – stara, wyświechtana „rewolucja”.

Pamiętam, jak w latach sześćdziesiątych uderzył mnie artykuł Theodora Schiedera, w którym autor twierdził, że wiek dziewiętnasty i w znacznej części dwudziesty powinniśmy nazywać „epoką rewolucji”, ponieważ rewolucja była wiodącą metaforą życia politycznego i kulturalnego w tym okresie, i bez wątpienia odróżniała jego samoświadomość od świadomości wcześniejszych społeczeństw<sup>173</sup>. Być może to prawda. Ostatnio istnieje coś takiego, jak powszechna zgoda w Pierwszym i Drugim Świecie (może nawet w Trzecim), że ten okres i ta metafora skończyły się. Byle pismak spodziewa się po nas, że zostaliśmy wyleczeni z „rewolucyjnego romantyzmu” za sprawą wydarzeń 1989 roku. (Jest im na rękę obdarzać nas zjadliwą karykaturą obu pojęć i sugerować, że one zawsze idą ze sobą w parze. Odpowiada im określanie Lenina – ze wszystkich ludzi właśnie jego – mianem „utopisty”!) Nawet ci, którzy autentycznie mają coś do powiedzenia na ten temat, najczęściej uderzają w pożegnalne tony. „Marksizm – stwierdza jeden z nich – zakorzenia się jedynie w takim społeczeństwie, które *wyobraża sobie, że ma przemysł*”<sup>174</sup>. To jest ponura diagnoza (w mojej opinii), ale mój rozdział o UNOWIS-ie kończy się w dużej mierze zgodnie z nią.

Powinniśmy w takim razie zrozumieć – i niniejszy rozdział w założeniu stanowić ma przyczynek do tego rozumienia – okoliczności, w jakich społeczeństwo, wyobrażając sobie, że ma przemysł, przyjmuje dla tych imaginacji kategorie Malewicza albo Lenina. (Te dwa przykłady są w mojej książce typowe, a to ze względu na coś, co wydaje się konieczną zmiennością kierunku „industrializujących wyobrażeń” między fantazjami o totalności a fantazjami o nie mającej końca transpozycji – czy powinniśmy powiedzieć, że między partią albo leninizmem a nihilizmem? Albo też między „życiem a sztuką” z artykułu Bachtina.) Myślę, że moglibyśmy zobaczyć pojęcia „winy”, „budowy państwa” i „rewolucji” jako przyporządkowane czwartemu z kolei, które zaproponował Norbert Elias – pojęciu „procesu cywilizacyjnego”<sup>175</sup>. Zgódźmy się z Eliasem, że zasadnicza zmia-

<sup>173</sup> Zob. T. Scheider, *The Problem of Revolution in the Nineteenth Century*, w książce tegoż autora: *The State and Society in Our Times* (London 1962), s. 1-38.

<sup>174</sup> M. Ventura, *Shadow Dancing in the U. S. A.* (Los Angeles 1985), s. 80.

<sup>175</sup> Zob. N. Elias, *The History of Manners*, transl. Edmund Jephcott (New York 1978) oraz tegoż autora *Power and Civility*, transl. Edmund Jephcott (New York 1982). Są to dwa pierwsze tomy książki opublikowanej pierwotnie po niemiecku w roku 1939, pod tytu-

na społecznych zachowań i społecznej samoświadomości, która zachodziła równolegle z procesem kształtowania się nowoczesnej państwowości od końca wieków średnich (i nabrała tempa odkąd ruszyła industrializacja), polegała na odwróceniu od brutalnego narzucania stosunków władzy pomiędzy ludźmi i pomiędzy państwem a obywatelem w stronę „uwewnętrznienia społecznych instrukcji”. I nie tylko instrukcji, lecz także idealizacji – coraz bardziej wyimaginowanych paradygmatów tego, kim naprawdę ja sam i inni jesteśmy, albo kim powinniśmy być, albo kim moglibyśmy się stać. Coraz większej *wiary* w państwo (przy czym cyniczny stosunek do polityki był tylko jej częścią). Coraz większej samokontroli. „Jednostka musi stać się odpowiedzialna na wskroś”. „Ale odpowiedzialność pociąga za sobą winę... Sztuka i życie muszą wziąć na siebie nie tylko wzajemną odpowiedzialność, lecz także wzajemne obciążenie winą”. „Dokądkolwiek udaje się pracownik kolei, powinien znaleźć plakat, który wyszydza dezentera i zawstydzą bumelanta... Nawet jeśli te środki nie zwrócą nam dezenterów, to przynajmniej zawstydzimy i wystraszymy każdego, kto skłania się w tym kierunku”. „Nie jest on bowiem budowany [to znaczy świat przyszłości] za pomocą wiedzy i techniki, lecz jakby kształtowany przez bezpośrednią i precyzyjną siłę; przypomina to drogę lunatyka, który wszystko poza nią wzgardliwie usuwa w cień”. To słowo „wszystko” w ostatnim zdaniu jest prawdziwie trafne i zimne.

Elias i inni pokazali w sposób przekonujący, jak sędzę, że owo uwewnętrznienie społecznych idealizacji jest niezbędne – ściśle funkcjonalne – dla zabezpieczenia nowoczesnego państwa narodowego. Takie państwa nie mogłyby istnieć, gdyby stale nie tworzyły i nie popierały swoich własnych klas nakłaniających. Samonakłanianie jest w przemożnym stopniu częścią tego systemu. (Michael Foucault, którym zajmę się bezpośrednio w następnym rozdziale, był wielkim interpretatorem Eliasa w tym aspekcie.) Ale tu, jak sędzę, pojawia się zgrzyt. Im bardziej gwałtownie uwewnętrzniane są mity dobroczynności państwa, albo możliwości godziwego życia pod jego egidą, czy nawet bezpiecznej prywatności, którą państwo gwarantuje – której ochrona jest racją jego istnienia – tym bardziej przerażający jest moment uświadomienia sobie, jeżeli taki moment przychodzi (a on zawsze nachodzi niewielu), że te mity opierają się na hipokryzji, obłudzie i tłumieniu. Poczucie winy, jakie wywołuje taka świadomość, wydaje mi się jedyne w swoim rodzaju. Nie przypomina żadnego uprzed-

---

łem *Über den Prozess der Zivilisation*. Jako dodatek do pracy Foucaulta por. A. Giddens, *The Consequences of Modernity* (Stanford 1990), A. Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (Stanford 1991) oraz Anthony Giddens, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies* (Stanford 1992), gdzie zawarte zostały refleksje, które korespondują z niektórymi ideami Eliasa, a także je rozwijają.



niego sceptycyzmu albo rozczarowania drogą, którą toczy się świat; bowiem nigdy przedtem daleko posunięte idealizacje świata nie wpisywały się równie ściśle w przekonanie żyjących w nim ludzi o własnym moralnym zaangażowaniu. Znów William Morris byłby tutaj dobrym przykładem; albo Lenin w związku z egzekucją jego brata; albo też El Lissitzky, gdy nagle i całkowicie porzucił zamiłowanie do swoich żydowskich korzeni.

Mówimy teraz o rewolucji jako o wydarzeniu *w życiu klas nakłaniających* – momencie straszliwej apostazji, który z pewnością potem może dać siłę do podjęcia życiowego zadania. Absolutnie nie twierdzę, że tylko takie siły działały w roku 1917 albo dwudziestego piątego Vendémiaire'a; wśród innych działały jednak również takie i wywoływały realne skutki: myślę, że lekceważymy je na własne ryzyko. (Czynnikiem wewnętrznego rozdarcia klas nakłaniających było widzenie siebie w pozycji odrębnej, epifenomenalnej w stosunku do rewolucji, którą wyobrażały sobie one zawsze jako przychodzącą skądinąd, z zewnątrz albo z dołu – ze źródeł nieskazanych winą, którą próbowały z siebie zrzucić.) Rewolucja w sensie podnoszonym przeze mnie stanowi specyficzną chorobę procesu cywilizacyjnego i towarzyszącego mu dzieła formowania państwa. Jest produktem „uwewnętrznienia instrukcji społecznych”, o którym pisał Elias.

Podobnie i nihilizm, oznaczający absolutne odrzucenie, całkowicie i raz na zawsze, świata i jego wartości (nie tylko tych wartości, które akurat cechują świat w danym momencie, ale w ogóle „świata” i „wartości” jako takich, pojmowanych w każdym możliwym stosunku) – w nadziei, że taka negacja podziała leczniczo na kłopotliwe poczucie winy i odpowiedzialności. Szaleńcze odrzucenie, sądząc z pozorów. Ale czasami jeden obłąd wart jest drugiego.

A zatem, nihilizm i odpowiedzialność. Te dwie idee, jak się okazuje, stanowiły oś organizującą dążenia UNOWIS-u w Witebsku. Dzięki temu, że tablica propagandowa El Lissitzkiego tak zawzięcie wydobywa ich wzajemną sprzeczność – Czerwony Kwadrat przeciw Czarnemu Kołu, *Stanki depo* przeciw trzaskom ruchu bezprzedmiotowości – dzieło to pozostaje (i sądzę, że nadal pozostanie) estetycznie żywe.

Nihilizm i odpowiedzialność. A przede wszystkim – trzeci termin – państwo. Państwo, nie rewolucja. Również w tym tkwi straszliwa, trwała siła. Może się bowiem okazać, że szyderycy mieli rację. Może „wiek rewolucji” rzeczywiście dobiegł końca; i może nawet śmierć tej metafory nie jest rzeczą złą. Może pojawi się jakaś przestrzeń oporu po drugiej stronie nieskończonego tańca idealizacji i apostazji – powtórzeń roku drugiego. Może się okazać, że najbardziej autentycznym proroczym stwierdzeniem Marksa (tu z pewnością osiąga on szczyty swego utopizmu) była jego opi-

nia, albo nadzieja, że „klasa robotnicza nie ma do zrealizowania żadnych ideałów”.

Taką mam nadzieję. Ale zadaniem tego rozdziału w żadnym razie nie było tworzenie podstaw dla przewidywań dotyczących przyszłości, a jedynie wskazanie okropieństw przeszłości – okropieństw modernizacji i tak wielu starań (nawet najlepszych i najbardziej bezwzględnych), by nowoczesność wyobrazić sobie inaczej. Powinniśmy, jak sądzę, wiedzieć o tych okropnościach i o tym, do czego miały się one przyczynić, jeżeli chcemy mieć choćby najmniejszą szansę dokonania jakiegokolwiek zmiany. Winniśmy poznać prawdziwe oblicze naszego przeciwnika. Dlatego właśnie tablica propagandowa El Lissitzkiego nie przypadnie. Pokazuje nam ona państwo wykrzykujące przez usta rewolucji. W moim odczuciu ten podwójny obraz należałoby odcisnąć jak pieczęć na naszych czołach, albo naszyć na nasze rękawy. Albowiem niezależnie od tego, czy wiek rewolucji skończył się czy nie, wiek formowania państwa dopiero co się zaczął.

*Przełożył Stanisław Czekański*