

ŁUKASZ CZAJKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Instytut Kulturoznawstwa
lukcza@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0001-9456-8753

Awangarda i komunizm

František Mikš, *Czerwony kogut Picassa. Ideologia a utopia w sztuce XX wieku. Od czarnego kwadratu Malewicza do gołąbka pokoju Picassa*, tłum. Maciej Szymanowski, Wydawnictwo M, Kraków 2016, ss. 254.

Zmarły niedawno Edward Dwurnik w swojej spuściźnie malarskiej pozostawił m.in. serię obrazów przedstawiających niedolę i cierpienia więźniów w sowieckich obozach pracy przymusowej. Wśród więźniów zesłanych do obozów w Workucie liczne grono stanowili także Polacy, którzy przez reżim sowiecki uznani zostali za ideologicznych wrogów. Dla wielu z nich zlodowaciała ziemia Workuty stała się grobem, miejscem ostatecznego spoczynku, cmentarzem ledwie dostrzegalnych krzyżyków przedstawionych na jednym z obrazów polskiego malarza (*Workuta – Cmentarz*, dzieło z cyklu *Droga na Wschód*). Zesłańcami bywali także często artyści, którzy w łagrze narzędzia artystycznej pracy zamieniali na łopaty i kilofy. W tym samym czasie niektórzy zachodni artyści czynnie uczestniczyli w propagowaniu ideologii komunistycznej, tej samej, która odpowiadała za stworzenie systemu obozów Gułag, którego ofiarami mogli paść obywatele (w tym artyści) państw zniewolonych przez Związek Sowiecki. Książka *Czerwony kogut Picassa. Ideologia a utopia w sztuce XX wieku. Od czarnego kwadratu Malewicza do gołąbka pokoju Picassa*¹, której autorem jest czeski badacz historii

¹ F. Mikš, *Czerwony kogut Picassa. Ideologia a utopia w sztuce XX wieku. Od czarnego kwadratu Malewicza do gołąbka pokoju Picassa*, tłum. Maciej Szymanowski, Wydawnictwo M, Kraków 2016.

sztuki František Mikš, jest próbą opisaną historii fascynacji komunizmem obecnej w twórczości wybranych awangardowych malarzy. Bogato ilustrowana publikacja jest także intelektualnym spacerem po galeriach sztuki współczesnej, w których salach toczono ideologiczne spory.

František Mikš jest jednym z założycieli czeskiego think tanku Centrum Studiów nad Demokracją i Kulturą (CDK), którego siedziba znajduje się w Brnie². CDK jest ośrodkiem badawczym prowadzącym także działalność edukacyjną oraz analityczno-eksperycką. Książka Mikša nie jest pierwszą publikacją tego środowiska intelektualnego wydaną w Polsce. Wcześniej ukazały się dwie książki (*Koniec beztroski. O Europie, demokracji i polityce, jakiej nie chcemy* oraz *Laboratorium sekularyzacji. Kościół i religia w społeczeństwie niereligijnym*), których autorem jest Petr Fiala (były rektor Uniwersytetu Masaryka w Brnie, były minister edukacji oraz przewodniczący Obywatelskiej Partii Demokratycznej). Głównym obszarem zainteresowań autora recenzowanej książki jest historia sztuki. W swoim dorobku ma on publikacje o twórczości takich malarzy, jak: Otto Dix, Oskar Kokoschka, Max Beckmann, Ernst Neuschul, Edward Dwurnik czy też bohaterowie recenzowanej książki, którymi są Pablo Picasso, Kazimierz Malewicz oraz George Grosz.

Tym, co połączyło losy tych trzech malarzy, było spotkanie na swej artystycznej drodze komunistycznej ideologii, dla której pomocnym wsparciem miała być tworzona przez nich sztuka. Mikš stawia pytanie o powody zawiązania się takiego, pozornie egzotycznego, sojuszu pomiędzy komunistami i awangardowymi artystami. Łącznikiem okazała się idea rewolucji, radykalnej woty wobec świata tradycyjnych wartości mieszczańskich. Komuniści pragnęli dokonać rewolucji politycznej, a celem awangardowych artystów było radykalne odrzucenie estetyki tradycyjnej sztuki. Związek komunistów z awangardowymi artystami nie był jednak niekończącym się „miesiącem miodowym”, nie brakowało w nim konfliktów i burzliwych rozwodów. Picasso był instrumentalnie wykorzystywany przez komunistów, którzy często nie akceptowali formy jego sztuki, Grosz rozczarował się komunizmem i krytycznie wypowiadał się o fascynacji marksizmem wśród wielu zachodnich intelektualistów i artystów, Malewicz po wykonaniu zadania uśmiercenia tradycyjnej sztuki realistycznej ostatecznie trafił do więzienia, gdzie był torturowany. Okazuje się, że nad artystami flirtującymi z totalitarnymi ideologiami zawsze unosi się niebezpieczeństwo rewolucji pożerającej własne dzieci lub wyrzucającej je na śmietnik historii. Celnym komentarzem do losu artystów w XX wieku jest rysunek Grosza *Sztuka jest wieczna*, na którym to artysta przedstawiony jest jako marionetkowa postać, balansując z trudem na linie rozciągniętej pomiędzy dwoma totalitaryzmami. Książka Mikša stanowi pierwszą część tej historii opowiadającej o sztuce służącej komunistycznej utopii³.

² Mikš pełni także funkcje dyrektora wydawnictwa Barrister & Principal oraz redaktora naczelnego społeczno-kulturalnego czasopisma „Kontexty”.

³ Autor planuje też publikację drugiej książki, w której przedstawione byłyby losy artystów, którzy zwrócili się ku ideologii faszystowskiej.

1. Malewicz, Grosz i Picasso – czarny kwadrat, miejskie pandemonium i gołąbek pokoju

Pierwszym bohaterem książki Mikša jest Kazimierz Malewicz, ukraiński malarz i przedstawiciel rosyjskiej awangardy, którego najbardziej znanym obrazem jest *Czarny kwadrat na białym tle*. Ewolucję stylu Malewicza cechowało stopniowe odchodzenie od realizmu, który dostrzegalny jest jeszcze w jego wczesnych pracach przedstawiających sceny z życia wiejskiego, i zbliżanie się do formy artystycznej typowej dla sztuki abstrakcyjnej. Po okresie przejściowym, w którym Malewicz tworzył obrazy w stylu kubofuturyzmu, sztuka ukraińskiego artysty przyjęła formę *stricte* geometryczną. W ten sposób narodził się suprematyzm, który miał stać się nowym realizmem malarstwa abstrakcyjnego⁴.

W tej drodze odchodzenia od realizmu inspiracją dla Malewicza były koncepcje poety Aleksieja Kruczonycha, który wzywał do odrzucenia panowania rozumu w sztuce i otwarcia się na ideę języka transracjonalnego, który nie był już ograniczany przez wymogi logiki⁵. Z takiej nowej formy wyzwolonej z więzów rozumu miałyby się zrodzić nowa treść sztuki⁶. To nowe malarstwo byłoby bardzo odległe od tradycyjnej sztuki figuratywnej, która w mniejszym lub większym stopniu próbowała w sposób realistyczny odzwierciedlać otaczającą nas naturalną rzeczywistość. Dla Malewicza sztuka nie może poprzestawać jedynie na dublowaniu świata, ma ten świat raczej stwarzać na nowo, jednakże zgodnie z nowym realizmem suprematyzmu będzie to już świat abstrakcji geometrycznej⁷. Twórca *Czarnego kwadratu*, w swoim umiłowaniu geometrycznych kształtów posunął się nawet do radykalnej krytyki słynnej rzeźby Dawida, stwierdzając, że Michał Anioł swym

⁴ Ibidem, s. 47.

⁵ Ibidem, ss. 38-40.

⁶ Styl malarstwa Malewicza, dla którego wzorem miałyby być artystyczne manifesty Kruczonycha, Mikš określa mianem fiewralizmu i jako przykład takiego dzieła będącego „alogeniczną kompozycją” podaje obraz *Krowa i skrzypce*. Ibidem, ss. 38-39.

⁷ Zauważmy, że także u Platona można dostrzec niechęć do sztuki, która jest naśladowaniem natury, a przez to jest jedynie kopią kopi lub cieniem cienia, bo naśladuje coś, co już samo w sobie jest tylko kopią doskonałej i wiecznej idei. We fragmencie *Państwa* następującym zaraz po słynnej alegorii jaskini Platon przedstawia wątek filozoficznej edukacji, jaką mieliby przejść przyszli miłośnicy mądrości, pragnący przygotować swój rozum do obcowania z doskonałymi ideami. Jednym z głównych zaleceń greckiego filozofa jest pilne studiowanie matematyki i geometrii, gdyż pomoże to oderwać rozum od świata materii i wyćwiczyć się w myśleniu abstrakcyjnym. Dlatego nasuwa się pytanie, czy sztuka geometrycznej abstrakcji, która nie kopiuje natury, mogłaby zdobyć uznanie wśród wykładowców Akademii Platońskiej? Sam Malewicz, gdy krytykowano jego awangardowe dzieła ceramiczne (takie jak *Dzbanek na herbatę*) za to, że są mało praktyczne i słabo nadają się do rozlewania herbaty, swym krytykom odpowiadał, że to dlatego, iż tak naprawdę to nie jest dzbanek, lecz idea dzbanka. Zob. ibidem, s. 59.

dziełem zdeformował i zhańbił piękny kawałek marmuru. Żadne ciało wyciosane z kawałka marmuru nie może bowiem równać się z pięknem geometrycznej bryły⁸.

Za zwieńczenie walki suprematyzmu z malarstwem przedstawiającym naturę może uchodzić najbardziej znane dzieło Malewicza, którym jest wspomniany już *Czarny kwadrat na białym tle*. Mikš przytacza wymowny komentarz Iwana Kluny (rosyjskiego malarza, który także był zwolennikiem suprematyzmu), w którym wprost określa on *Czarny kwadrat* jako trumnę tradycyjnej sztuki, a muzea malarstwa przyrównuje do cmentarzysk, w których można podziwiać geometryczne sarkofagi dawnej sztuki⁹. Dla Kluny złożenie tradycyjnej sztuki do trumny czarnego kwadratu jest czymś pozytywnym i pożądanym. Jednakże czeski badacz chcąc skontrolować entuzjazm suprematystów bratających się z bolszewikami, przytacza także postać rosyjskiego pisarza Jewgienija Zamiatina, twórcy antyutopijnej powieści *My*. W niej także pojawia się symbolika kwadratu, jednakże u Zamiatina jest on symbolem totalitaryzmu¹⁰, gdyż geometryczne uporządkowanie i harmonia kwadratu odzwierciedlają proste i surowe schematy organizacji totalitarnego społeczeństwa.

Dla samego Malewicza jego *Czarny kwadrat* miał być także dziełem, które oprócz wymiaru estetycznego zawiera głębokie przesłanie duchowe. Mikš wspomina o przyrównywaniu tego obrazu do „obnażonej ikony¹¹”, którą odarto z materialnej powłoki naturalnego ciała, pozostawiając jedynie głęboko skrywaną istotę samego Boga¹². Ikoniczny charakter *Czarnego kwadratu* wzmacniał fakt umiejscawiania dzieła Malewicza w górnych rogach sal wystawowych, w miejscach, które były zarezerwowane dla ekspozycji prawosławnych ikon. Być może była to, często spotykana wśród artystów, próba zastąpienia religii przez sztukę i stworzenia nowej religii dla przyszłego społeczeństwa komunistycznego. Próba ta nie spotkała się jednak z aprobatą ze strony bolszewickich komisarzy, dla których zadaniem sztuki było ideologiczne wychowywanie jednostek do pełnienia roli człowieka rozumianego jako *homo sovieticus*. Taka sztuka musiała przyjąć formę realistyczną, pozwalającą na przekazywanie jednoznacznych treści o nadchodzącym triumfie komunistycznego społeczeństwa. Dlatego nie może dziwić, że sztuka Malewicza, uprawiana w duchu suprematyzmu, była odległa od wzorców

⁸ Ibidem, s. 46.

⁹ Ibidem, s. 42.

¹⁰ Ibidem, ss. 19, 23, 31, 55.

¹¹ Ibidem, s. 23.

¹² Jeśli czarny kwadrat jest negacją antropomorficznych przedstawień Boga znanych z tradycyjnych ikon oraz odrzuceniem literackiego języka biblijnych metafor wraz z pojęciowymi próbami uchwycenia natury Boga przez metafizyczne filozofie, to czarny kwadrat staje się podobny do głęboko skrywanej podstawy Boga znanej z mistycznych koncepcji Mistrza Eckharta. W takim przypadku czarny kwadrat jest tajemniczą otchłanią Boga, która to wymyka się ludzkiej percepcji i dostęp do niej wiedzie jedynie poprzez mistyczne doświadczenie lub artystyczną iluminację.

socrealizmu¹³, a przez to została uznana za nieprzydatną do celów propagandowego formowania mas. Suprematyzm był użyteczny dla bolszewików tylko jako narzędzie wypleniania z galerii burżuazyjnej sztuki. Kiedy to się już dokonało i tradycyjna sztuka mieszczańska została już złożona do geometrycznych trumien suprematyzmu, sam suprematyzm mógł zostać wyrzucony na śmietnik historii.

Malewicz, po krytyce, której doświadczył, zwrócił się ponownie do malarstwa bardziej figuratywnego i tematyki wiejskiej, która była częstym motywem jego wczesnej twórczości. Odważnie podjął wtedy ważny temat ludobójczego głodu na Ukrainie, przedstawiając na swych obrazach ludzi pozbawionych twarzy, których nawiedza śmierć lub czerwony komisarz¹⁴. Te obrazy stały się świadectwami zbrodni dokonanej na chłopach, którzy nie chcieli poddać się przymusowej kolektywizacji. Tym razem nie przemówiły geometryczne bryły, lecz wybrzmiał głos bezimiennych ludzi, ofiar totalitaryzmu Rosji sowieckiej. To świadectwo Malewicza musiało spotkać się z represjami bolszewickiej władzy, która na podstawie donosu aresztowała ukraińskiego malarza, a ten trzy miesiące przebywał w więzieniu, gdzie był poddawany torturom.

Porzucony suprematyzm powraca jeszcze na pogrzebie artysty, wieko jego geometrycznej trumny zdobiły czarny kwadrat i koło. Pogrzeb artysty Mikš określa mianem „ostatniej manifestacji rosyjskiej awangardy w Związku Sowieckim”¹⁵.

Drugim bohaterem książki czeskiego badacza jest George Grosz, niemiecki malarz, którego działalność artystyczna była komentarzem do wielu kryzysów młodej Republiki Weimarskiej, rozrywanej przez ideologiczne spory politycznych radykałów. Grosz bardzo szybko objawił się jako przenikliwy portrecista życia niemieckich miast (zwłaszcza Berlina). Jego nowoczesne miasta molochoch prześlągnięte są złowrogim wpływem I wojny światowej i choć wojna toczyła się na frontach odległych od miast, to jednak jej widmo unosiło się nad miejskimi ulicami, które zmieniały się w miejsca pełne chaosu, nieładu i walki każdego z każdym. To miejskie pandemonium staje się dla Grosza czymś podobnym do kłębowiska owadów w mrowisku lub termitierze¹⁶, w których anonimowi ludzie zbici są w miejską masę, w której nie może wydarzyć się realne spotkanie. Gdy realne bycie ku innej osobie staje się niemożliwe, wtedy pozostaje jedynie samotność w tłumie. Bohaterowie miejskich obrazów Grosza przedstawiani są często jako jednostki zdeformowane, o niewyraźnych twarzach lub wręcz nieco demonicznych obliczach. Tym dla niemieckiego malarza stają się ludzie wyczerpani latami wojny i wyniszczeni przez patologie wielkomiejskiego życia, takie jak bieda, przemoc, alkoholizm, samotność, rozpusta i brak perspektyw na lepsze jutro.

¹³ Co prawda Malewicz miał na swoim koncie prace wpisujące się w estetykę socrealizmu, ale były to dzieła wymuszone represjami ze strony władz Związku Sowieckiego. Zob. *ibidem*, s. 72.

¹⁴ *Ibidem*, ss. 68-69.

¹⁵ *Ibidem*, s. 73.

¹⁶ *Ibidem*, s. 136.

Przyczynę kryzysu społecznego Republiki Weimarskiej Grosz dostrzega w negatywnych skutkach Wielkiej Wojny. Zniesmaczony niemieckim militarystycznym i imperialistycznym zangieliszczaniem swoje imię i nazwisko. Jednakże za wywołanie wojny nie obwinał jedynie członków polityczno-wojskowo-gospodarczej elity, lecz także masy niemieckiego społeczeństwa, które w pierwszych miesiącach wojny entuzjastycznie przyjęły jej wypowiedzenie, mając złudną nadzieję na odmianną swego losu lub wyrwanie z nudy codzienności mieszczańskiego życia¹⁷. Po wojnie to jednak zwykli obywatele w największym stopniu ponosili konsekwencje doznanej porażki. Grosz napiętnował to na rysunku *Piąta rano*, przedstawiającym robotników zmierzających do ciężkiej pracy oraz przedstawicieli elity, którzy w tym samym czasie kończą całonocną libację¹⁸.

Krytyka wojny, niemieckiego militarystycznego i imperialistycznego oraz wyczulenie na kwestie społeczne zbliżyły Grosza do środowisk radykalnej lewicy zainteresowanej przeprowadzeniem w Niemczech rewolucji na wzór bolszewicki. Z goryczą wypowiadał się o niepowodzeniach Komunistycznej Partii Niemiec i klęsce Powstania Spartakusa. Podkreślał odpowiedzialność socjaldemokratów (soc-faszystów wbijających nóż w plecy komunistycznej rewolucji¹⁹), którzy przy pomocy nacjonalistycznych Freikorpsów spacyfikowali niemiecki proletariatus.

Z traumatycznego doświadczenia Wielkiej Wojny zrodził się także dadaizm, z którym Grosz sympatyzował przez pewien czas swojej artystycznej działalności²⁰. Ruch dadaistyczny stał się wyrazem radykalnej krytyki i odrzucenia kultury czasów powojennych. W działalności artystów z tego środowiska do głosu dochodzą hasła anarchistycznej antysztuki, której najważniejszym orężem będzie negacja. Grosza intrygowały rysunki nabazgrane na ścianach miejskich szaletów oraz malunki dziecięce, nie może więc dziwić jego zainteresowanie dadaizmem²¹. Dada bowiem nic tak naprawdę nie znaczy, jest to czysta błazenada i żart z tego wszystkiego, co do tej pory tworzyło fundamenty kultury. Sztuka i występy dadaistyczne przepełnione były pasją artystycznej transgresji oraz łamania obowiązujących norm społecznych, co sprawiło, że czasami wykraczano poza dziecięce igraszki i zwracano się ku ekscesom bardziej nihilistycznym, takim jak wulgarnie obrażanie własnej

¹⁷ Euforyczny entuzjazm tłumów wyległych na ulice niemieckich miast w pierwszych dniach wojny opisywał Modris Eksteins w znakomitej książce *Święto wiosny*. Szerzej zob. M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, tłum. K. Rabińska, Zysk i S-ka, Poznań 2014, ss. 105-119. Natomiast pragnienie gwałtownego przebudzenia z letargu mieszczańskiej egzystencji zanurzonej w nudzie codzienności nie było obce Hansowi Castorpowi, głównemu bohaterowi *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna. Nie zapominajmy także, że entuzjazm niemieckiego społeczeństwa mógł również wynikać z często spotykanego przeświadczenia, że wojna potrwa krótko i (przynajmniej na froncie zachodnim) skończy się w sześć tygodni (zgodnie z Planem Schlieffena).

¹⁸ F. Mikš, *Czerwony kogut...*, ss. 131-132.

¹⁹ Ibidem, s. 103.

²⁰ Ibidem, ss. 106-110.

²¹ Ibidem, ss. 84-85.

publiczności. Coraz bardziej skandalizująca działalność dadaistów przyciągała uwagę służb porządkowych, które bacznie obserwowały ich aktywność artystyczną. Dadaści zostali także skrytykowani przez niemieckich komunistów, którzy odcięli się od ich działalności, widząc w niej przejawy burżuazyjnej dekadencji²², z której nie wyniknie nic dobrego dla proletariatu. Sam Grosz był krytykowany przez przedstawicieli partii niemieckich komunistów za nieprzystępność jego dzieł dla proletariackiego odbiorcy, który miałby problemy z ich jednoznacznym zrozumieniem, choć przecież dzieła Grosza nie były tak bardzo abstrakcyjne i zagadkowe jak geometryczne dzieła Malewicza. Największymi krytykami „zdegenerowanej sztuki” Grosza byli jednak Niemcy naziści, których represje zmusiły artystę do opuszczenia Niemiec i zamieszkania w Stanach Zjednoczonych.

Długi okres pobytu w Ameryce nie był czasem pozbawionym osobistych kryzysów i artystycznych niepowodzeń. Dla Grosza był to także czas rozliczeń z własnym zaangażowaniem politycznym. To wtedy pojawia się u niego zdecydowana krytyka obu totalitaryzmów. Dystansując się od komunizmu, stwierdzał, że partie komunistyczne też były przesiąknięte militarystką, a marksistów należy krytykować tak samo jak faszystów²³. Nie oznacza to jednak, że w twórczości Grosza z tego okresu odnajdziemy jakieś idylliczne wizje sielankowego życia w Ameryce lub czołobitne pochwały liberalizmu i kapitalizmu. Przeważają raczej przedstawienia przymusowego emigranta, który nie może do końca odnaleźć się w nowym świecie, w którym żelazne prawa rynku i konsumpcjonizmu nie budują dobrych warunków dla artystycznej twórczości. Najbardziej wymownym dziełem, które można traktować jako gorzkie podsumowanie życia w Ameryce, jest kolaż Grosza zatytułowany *Ja i Nowy Jork*, na którym widzimy samego artystę w makijażu klauna, w stroju burleskowej tancerki, z butelką alkoholu w dłoni. Artysta na komercyjnym rynku rozrywki i usług artystycznych skazany jest na rolę błazna, który musi oferować swoje talenty publiczności, nie mogąc realizować wzniosłych ideałów wyższej sztuki. Może jedynie topić smutki w alkoholu i snuć się po ulicach miasta, które nigdy nie zasypia. Jeszcze smutniejszy jest epilog życia Grosza, który wracając po całonocnej zabawie, będąc pod wpływem alkoholu, prawdopodobnie stracił równowagę i uderzył głową o schody, co miało dla niego skutki śmiertelne. Żona myśląc, że mąż jest po prostu nietrzeźwy, poprosiła robotników idących wcześniej rano do pracy o pomoc we wniesieniu Grosza do mieszkania. Mikš komentując śmierć niemieckiego malarza, przywołuje spostrzeżenie pisarza Waltera Mehringa²⁴. Dostrzegł on ironię losu, który odtworzył w życiu Grosza jeden z jego weimarskich rysunków (chodzi o wspomniany wcześniej rysunek *Piąta rano*), na którym widzimy robotników śpieszących do pracy i balujących do świtu przedstawicieli burżuazji. W dniu nieszczęśliwej śmierci artyście towarzyszyli zwykli pracownicy

²² Ibidem, s. 122.

²³ Ibidem, s. 155.

²⁴ Ibidem, ss. 168-169.

będący jednocześnie niezwykle bohaterskimi jego sztuki. I choć Grosz portretował często robotniczy świat, to jednak nie stał się jego częścią.

Ostatnim artystą, z którego twórczością i życiorysem mierzy się czeski badacz, jest słynny Pablo Picasso²⁵. Początkowo sympatyzując z anarchizmem, zbliżył się do komunizmu w okresie wojny domowej w Hiszpanii, widząc w nim najlepszą obronę przed zagrożeniem faszyzmu. To z tego okresu pochodzi jedno z jego najbardziej znanych dzieł, czyli słynna *Guernica*. Picasso powracał później do tematyki wojennej, choćby w takich obrazach, jak *Mordy w Korei*. Ten ostatni obraz nie spotkał się z pozytywnym przyjęciem ze strony komunistycznych odbiorców, którzy oczekiwali od sztuki dzieł pokazujących zwycięskie dzieje mas proletariackich. Dzieła hiszpańskiego malarza nie wpisywały się w tego typu oczekiwania, gdyż koncentrował się on na ukazywaniu losów i cierpień wojennych ofiar. Dodatkowo obraz przedstawiający wojnę koreańską został uznany za zbyt nieczytelny, gdyż brakowało pewności co do tego, kim dokładnie są ofiary i oprawcy uwiecznieni na obrazie²⁶. Mikš wspomina, że obraz *Mordy w Korei* był wystawiany nielegalnie na ulicach Warszawy w roku 1956 jako wyraz solidaryzmu i gest sprzeciwu wobec sowieckiej interwencji na Węgrzech²⁷. W tym czasie Picasso był często proszony, by namalował Węgrom ich własną *Guernicę*, jednakże malarz nie spełnił tej prośby²⁸. Pacyfikację Czechosłowacji krytykował, ale tylko w rozmowach z przyjaciółmi, publicznie swej krytyki nie wyrażał²⁹.

Nie da się ukryć, że kubistyczno-surrealistyczny styl prac Picassa niezbyt pasował do socrealistycznych wzorów sztuki proletariackiej, jednak hiszpański artysta był przez komunistów tolerowany i propagowany, gdyż był popularny i nadawał się do pełnienia funkcji komunistycznego celebryty i promotora sowieckiej ideologii na Zachodzie. Zasłużył się zwłaszcza współpracą z Ruchem Obrońców Pokoju, powołanym jako narzędzie do ideologicznej walki sowieców ze Stanami Zjednoczonymi. To właśnie na potrzeby działalności tego światowego ruchu powstały słynne gołąbki pokoju. Największe uznanie ze strony komunistów zdobyła jednak kaplica, na której ścianach Picasso umieścił obrazy z cyklu *Wojna i pokój*³⁰.

Ten sojusz i wspieranie totalitarnej władzy, nawet w obliczu oczywistych zbrodni, ściągnęło na głowę Picassa także głosy krytyki. Mikš przytacza wypowiedzi Czesława Miłosza, który oskarżał malarza o gloryfikację Stalina i to w chwilach, gdy malarstwo było brutalnie niszczone w krajach, które musiały podporządkować

²⁵ Trzeba zaznaczyć, że tytuł książki jest nieco mylący, gdyż sugeruje, że Picasso jest przynajmniej najważniejszym bohaterem książki, a w rzeczywistości jego twórczości jest poświęcony tylko jeden z jej rozdziałów.

²⁶ Ibidem, s. 196.

²⁷ Ibidem, s. 197.

²⁸ Ibidem, s. 208.

²⁹ Ibidem, s. 211.

³⁰ Ibidem, ss. 197-200.

się władzy sowieckiego reżimu³¹. Ironią losu wydaje się to, iż Picasso oskarżany o uwielbienie dla Stalina, popadł w niełaszkę po tym, jak po śmierci dyktatora Związku Sowieckiego namalował jego pamiątkowy portret, opublikowany w gazecie francuskich komunistów³². Portret przedstawia wodza o wyjątkowo smutnym obliczu, wodza, który jest nadzwyczaj ludzki w okazywaniu słabości. Ta artystyczna przeróbka wizerunku Stalina spotkała się z gwałtowną reakcją wielu czytelników, którzy poczuli się urażeni i zniesmaczeni tak niestosownym portretem opublikowanym w tak ważnym momencie dziejów. Skandal z portretem poważnie wstrząsnął strukturami Francuskiej Partii Komunistycznej, a sam Picasso próbował bagatelizować sprawę, twierdząc, że jakkolwiek namalowałby Stalina i tak spotkałoby się to z taką lub inną krytyką. Czyżby Stalin sam w sobie był doskonałym dziełem sztuki³³ i wszelkie próby awangardowej reinterpretacji jego wizerunku były z góry skazane na niepowodzenie?

2. Teozoficzne źródła abstrakcjonizmu – urwany trop

Mikš w zakończeniu książki skupia się przede wszystkim na krytyce tych nurtów w sztuce współczesnej, które zwróciły się ku abstrakcyjnemu malarstwu niefiguratywnemu. Jednym z zachodnich pionierów takiego odwrócenia się sztuki od świata natury jest, dla czeskiego badacza, holenderski artysta Piet Mondrian, którego abstrakcyjne kompozycje przypominają geometryczne dzieła Malewicza. Abstrakcjonizm malarstwa niefiguratywnego sprawia, że publiczność galerii współczesnej sztuki traci kontakt z pięknem otaczającego nas świata. Czyżby twórcy abstrakcyjnego malarstwa w swoim byciu w świecie czuli się bardzo niekomfortowo? Czy z tego braku zadomowienia w świecie zrodził się pozbawiony empatii chłód ich geometrycznych przestrzeni? Ten chłód, minimalizm, ascetyzm i sterylność były obecne także w samej przestrzeni pracy artystycznej Mondriana, którego atelier przypominało jego abstrakcyjne obrazy, a ostatnim śladem zanikającej natury był sztuczny tulipan pomalowany na białą³⁴. Mikš z dużym niepokojem przyjmuje

³¹ Ibidem, ss. 210-211.

³² Ibidem, ss. 200-207.

³³ Temat artystycznych zmagania z wizerunkiem Stalina podejmuje też Boris Groys w książce *Stalin jako totalne dzieło sztuki*. Książkę Groysa można uznać za polemiczną względem pracy Mikša, przede wszystkim w kwestii oceny socrealizmu. Czeski badacz widzi w nim raczej odrzucenie wzorców awangardowej sztuki. Natomiast Groysowi bliższa jest teza, że socrealizm nie był totalnym odrzuceniem awangardy, lecz jej przetworzeniem.

³⁴ Ibidem, s. 220. Z niechęcią wobec natury i afirmacją sztuczności mamy do czynienia także w twórczości czołowych przedstawicieli literackiego dekadentyzmu, takich jak Charles Baudelaire czy Joris-Karl Huysmans. Baudelaire, uciekając od natury, wybiera spacer po nowoczesnych miastach molochach, owych sztucznych „betonowych dżunglach”. Pamiętajmy także, że szczytem dekadenceckiego bycia „na wspak” nie jest kontemplacja sztucznych kwiatów udających prawdziwe, lecz poszukiwanie prawdziwych kwiatów imitujących sztuczne.

również tendencje pojawiające się w modernistycznej architekturze, w której geometryczny minimalizm, pozbawiony bogatego zdobnictwa, prowadzi do postępującego rugowania piękna z przestrzeni publicznej³⁵.

W interesującym wątku książki jej autor zastanawia się nad potencjalnymi źródłami inspiracji dla abstrakcyjnej sztuki niefiguratywnej. Czeski badacz sugeruje, że jednym z takich źródeł inspiracji mogła być panteistyczna teozofia i ezoteryka, wskazuje np. na zainteresowanie Mondriana *Nauką tajemną* Heleny Bławatskiej³⁶. Hipoteza o teozoficznych korzeniach malarstwa abstrakcyjnego jest bardzo interesująca, jednak nie zostaje ona w książce szerzej przedstawiona. Temat ten wymaga pogłębionych badań dostarczających silniejszych argumentów do weryfikacji tej interesującej hipotezy.

Konkluzją książki jest wezwanie do sprzeciwu wobec sztuki, której żywiołem jest ciągła negacja, a jej ostrze zwrócone jest przede wszystkim przeciwko tradycyjnym wzorcom w sztuce. Mikš w swojej pracy nie unika sądów wartościujących. Po pierwsze, zdecydowanie opowiada się za malarstwem otwartym na naturalne piękno (przyrody i ludzkiego ciała) i krytykuje pustkę abstrakcyjnego malarstwa niefiguratywnego. Po drugie, piętnuje zgubne fascynacje komunizmem, które przejawiali niektórzy awangardowi artyści (ukazuje różne motywy ich politycznego zaangażowania oraz narastające konflikty, które często prowadziły do rozczarowania komunistyczną ideologią).

Bogato ilustrowana książka Mikša jest też cennym źródłem reprodukcji wielu rzadkich prac awangardowych artystów, które będą przydatne nie tylko do badań z zakresu historii sztuki, ale także szerszych badań kulturoznawczych, gdyż czeski autor nie poprzestaje jedynie na estetycznej analizie omawianych obrazów, lecz dokonuje także rekonstrukcji szerszego kontekstu społeczno-politycznego, w którym tworzyli wybrani przez niego artyści³⁷. Bez wątplenia jest to także książka napisana z polemiczną pasją, którą dobrze oddaje jej krótki fragment pojawiający się na ostatniej stronie:

Nie można ciągle żyć w wiecznej negacji. Jeśli potrzebujemy dzisiaj jakiejś sztuki, to z pewnością nie takiej, która nieustannie stara się nas szokować, oferując nam puste,

³⁵ Pod tym względem stanowisko Mikša i jego ocena modernistycznej architektury jest zbieżna z poglądami filozofa Rogera Scrutona, który swoją krytykę modernistycznych przestrzeni miejskich pozbawionych piękna dawnej architektury przedstawił w filmie dokumentalnym *Why Beauty Matters?* Dla Mikša i Scrutona piękno, które jest obecne w otaczających nas przestrzeniach, jest niezbędne, by nasze codzienne życie było po prostu lepsze.

³⁶ Ibidem, s. 217.

³⁷ W książce Mikša brakuje nieco bardziej rozbudowanych i pogłębionych analiz wybranych arcydzieł malarstwa. Książka dobrze sprawdza się jako przeglądowa praca z zakresu historii sztuki, gdyż w sposób spójny zaprezentowano w niej przeobrażenia twórczości Malewicza, Grosza i Picassa. Książka zawiera sporo krótkich komentarzy do bardzo wielu dzieł wymienionych artystów, jednak brak szerszej analizy wybranych dzieł może budzić poczucie niedosytu u czytelników spragnionych wielostronicowych interpretacji sztuki.

prowokacyjne gesty. Potrzebujemy sztuki, która ubogaci nasze wizualne doświadczenie, przechowa naturalny dla nas świat, nada mu sznytu poetyckości. Słowem, da nam wszystko to, co jest niezbędne dla szczęścia życia³⁸.

Taka sztuka zdecydowanie nie jest zwykłym kopiowaniem świata. Nie jest prowokacyjnym gestem negacji, lecz głębokim wejściem w istotę życia, która wymyka się powierzchowności codziennej krzątaniny. Nie jest deformacją świata, lecz balsamem ten świat konserwującym. Jest wyjściem poza prozaiczność medialnych uproszczeń otaczającej nas rzeczywistości, tym samym przyozdabia ją w powab poetyckiej metafory. Wreszcie, dając piękno, prowadzi do szczęścia. Takiej sztuki potrzebujemy! Gdzie ją możemy odnaleźć?

³⁸ Ibidem, s. 227.

