



SZTUKA I PROPAGANDA



Sztuka i ideologia, sztuka i polityka czy sztuka i propaganda? Relacje te nie są tożsame zakresowo, jednak nie sposób analizować jednej z nich nie przywołując pozostałych. Z kilku możliwości, zdecydowałem się skupić uwagę głównie na sztuce i propagandzie sądząc, że ta właśnie relacja jest najbardziej prowokująca w ogólnej refleksji na temat moralności i sztuki.

„(...) Językoznawcy podkreślają różnicę między słowami wolnymi od kontekstu a słowami wrażliwymi na kontekst” – pisze M. Szulczewski. – „(...) Słowo wolne od kontekstu to takie, które zachowuje zawsze tożsamość znaczenia, podczas gdy wrażliwe na kontekst wykazuje wielką różnicę między znaczeniem ogólnym słowa a jego znaczeniem w kontekście. Propaganda jest słowem wrażliwym na kontekst – i to nie tylko w ścisłym sensie tego pojęcia. Dla propagandy takim kontekstem jest rzeczywistość społeczna wraz z wszelkimi jej przeobrażeniami.¹⁾

Problem zaczyna się z chwilą, gdy postanawiamy znaleźć słowa wolne od kontekstu. Nie jest to zadanie proste, gdyż słowo istnieje dzięki kontekstowi, podobnie jak zdanie – nawet to o najbardziej abstrakcyjnej treści lub o treści nadzwyczaj konkretnej – ma sens tylko i wyłącznie w kontekście. A więc, które słowo zachowuje zawsze tożsamość znaczenia? Może to, które istnieje w sytuacji poza komunikatem? To, które nie zaistniało jako porozumienie? To, które nie zostało dookreślone podmiotowo? A może te słowa, którym stworzono konteksty dogmatyczne? I jeśli słowo „propagan-

da" budzi w nas odrzucenie, że przyczyną jest taka właśnie interpretacja. To w społecznych systemach totalitarnych przydaje się propagandzie kontekst dogmatu, który powtarzany i interpretowany na różne sposoby – ale jednokierunkowo – osacza jednostkę, urabia ją na swoją modłę pozbawiając podmiotowości.

Jeśli dzieło sztuki – jako komunikat – nazwiemy słowem, zdaniem lub szeregiem zdań, trzeba będzie stwierdzić, że z istoty rzeczy nie jest ono wolne od kontekstu. Sztuka abstrakcyjna i ta najbardziej realistyczna istnieją w świadomości twórcy i odbiorcy, a więc istnieją poprzez dookreślenie społeczne. Otwartość dzieła „spotyka” doświadczenie społeczne i w nim znajduje dopełnienie, zaistnienie. Oczywiście, mówimy o autentycznym przeżyciu, przyjęciu, zrozumieniu – nie sloganowym potwierdzeniu materialnego bytu dzieła, aplauzie bez aktywizacji podmiotowej. Wszak w takiej sytuacji dzieło dla „odbiorcy” nie istnieje, ważna jest tylko cudza opinia.

Ale wróćmy do słów „wolnych” i „wrażliwych”. „Wśród tych drugich mieści się propaganda” – jak powiada M. Szulczewski. Cóż, skoro te pierwsze są tak enigmatyczne to przynajmniej w świetle drugich propaganda jawi się jako zjawisko konkretne. Ale i ta sztuka, zda się, bliższa jest propagandzie bądź propaganda sztuce – jeśli patrzeć na nie rzeczowo, realnie. Właśnie tej relacji poświęcam artykuł: „Sztuka i propaganda – przeciwieństwa, zbieżności czy tożsamość?”

Jeśli sztuka nakłania nas do czegoś, zapewne zyskuje wymiar propagandy – ale czy to jest jej funkcją? Zwykliśmy mówić, że pierwiastek artystyczny jest wykładnikiem jej wartości. Zaakcentujmy: wartości, a nie treści! A więc np. dobrze namalowany portret złodzieja może być lepszy niż źle namalowany portret świętego. Oczywiście, najlepiej kiedy treść idzie w parze z wartością artystyczną, a wtedy dzieło ma prawo przyjąć wydźwięk propagandowy. Tak też i propaganda posługująca się formą artystyczną może być uznana za dzieło sztuki – wbrew potocznym odczuciom, iż słowo „propaganda” nie jest godne egzystencji w humanitarnym świecie.

O sztuce powiemy, iż jest to rzeczywistość powoływana dla człowieka, nie przeciw niemu. Z doświadczeń wiemy, że z propagandą bywało różnie, jednak czy naprawdę sztuka jest tak niepokalana? Jacques Barzun mówi: „Sztuka jest wielką siłą i jak każda rzecz wielka może być również niebezpieczna, łatwa do użycia w sposób niewłaściwy”.²⁾ To nadużycie znaczy wykorzystanie przeciw człowiekowi wbrew jej intencji – ale jeśli intencje są sprzeczne? Przyjrzyjmy się kilku przykładom.

W jednym z centralnych wydawnictw NSDAP „Die Kunst im Deutschen Reich” (sierpień – wrzesień 1941) znajdziemy krótką wypowiedź Alfreda Rosenberga – delegata Führera do ideologicznej indoktrynacji partii narodowo-socjalistycznej, ministra okupowanych terenów wschodnich Rzeszy. Tekst ten przytaczam w całości:

„W centrum historycznej, politycznie rozstrzygającej walki nie zginęło myślenie o sztuce niemieckiego narodu. Wykłady o sztuce i wystawy, które miały miejsce w tych latach, pokrzepiająco oddziaływały na rzesze ludzi, także artystów. Tak też odczytuje się »Wielką niemiecką wystawę sztuki«

z 1941 roku. Wystawa dawała obraz woli walki odzwierciedlonej w kulturze – są to elementy nierozdzielne, wyrażone jako wewnętrzna konieczność. W wojnie tej ostatecznie chodzi o to, by przelana krew Niemiec i Europy zachować, by z niej powstała wielka sztuka europejska. W miesiącach tych wszyscy widzieliśmy twarze bolszewickich typów sowieckiej armii maszerujących przeciwko nam. Widzieliśmy obraz zburzonych wsi i miast Europy. Doświadczaliśmy, jak w grzy i popioły zmieniło się to, co przez setki lat było tworzone. Wyobrażaliśmy sobie, jak by wyglądały miasta i wsie, gdyby ta milionowa masa przelała się przez Niemcy pałac i mordując. Wiemy, że byłoby to końcem całej kultury i niemieckiego bogactwa narodowego. Rozumiejąc wewnętrzną wartość niemieckiej przeszłości rozumiemy też sens walki na froncie, z bronią w ręku.

I tak widzimy »Wielką niemiecką wystawę« z 1941 roku, w jej bogactwie niemieckich ludzi, niemieckich krajobrazów, w przedstawieniu trwających walk. To połączenie stanowi bogactwo Niemców. Ta wystawa szczególnie, ale także wszelkie działania wokół zachowania sztuki, mają wzmacniać niemieckiego ducha, by przewyciężyć ten ciężki i wielki czas, w którym los nas postawił”.

Bez trudu przyjdzie nam rozszyfrowanie chwytów propagandowych wykorzystanych w przemówieniu. Mamy tu do czynienia z mechanicznym połączeniem sztuki Niemiec i Europy z aktualną produkcją artystyczną. Nikt nie stawia pytania o jej wartość. Naród niemiecki przedstawiony zostaje jako obrońca kultury nie tylko Niemiec, lecz i Europy. Kulturalni Niemcy występują przeciwko ciemnocie wroga, a więc sens walki zostaje utożsamiony z obroną kultury jako powinnością i honorem wybranego narodu. Troski i trudy, wszelkie wątpliwości moralne tłumaczy los. W ten sposób próbuje się ukazać odpowiedzialność Niemców za obronę „wielkiej dei”, a to pozwoli uniknąć odpowiedzialności jednostkowej.

W tym samym numerze „Die Kunst im Deutschen Reich” znajdujemy bogato ilustrowany artykuł pod zmiennym tytułem: „Wojna jako wewnętrzne przeżycie”. Tekst opowiada nam o twórczości malarskiej Wilhelma Petersena, który zgłosił się do wojska, by móc utrwalać na płótnie wewnętrzne przeżycia niemieckiego żołnierza w czasie wojny. Z wnikliwością obserwuje więc i notuje. Jego obrazy i szkice są informacją prawdziwą, bez fałszywego patosu, w klarownej formie ukazują trud, cierpienie i ból wojny. „(...) Uzyskujemy tutaj odpowiedź na pytanie o sens wojny: to miłość do losu – miłość, której oczekiwał od Niemców Fryderyk Nietzsche(...)”. Człowiek przedstawiony jest jako wychodzący przeciw swemu przeznaczeniu. Szkic „Przed nalotem” „(...) ukazuje napięcie wstrzymujące oddech – tak wygląda dusza wojny. Sztuka wytrzymuje próbę czasu, ponieważ umacnia niemieckich żołnierzy w poświęceniu i działaniu(...)”. I dla utrwalenia w świadomości odbiorcy autor powtórzy: „(...) Żołnierz i artysta Wilhelm Petersen – studium walki, przykład niewiarygodnej siły, która nasz naród prowadzi w tej wojnie. Te dzieła sztuki stają się dokumentem naszej ofiarnej walki, który zostanie przekazany przyszłości”.

Nie są to odosobnione przykłady manipulowania sztuką dla uzyskania określonych efektów propagandowych. Zauważmy, że wartość dzieła

przestaje się tu liczyć, odkrywa się natomiast sensy wielkie, wobec których sztuka jest służebna, lecz które zarazem ona tworzy. Należy więc wyjaśnić odbiorcy, a może i autorowi dzieła: „co twórca chciał powiedzieć i w jakim celu?”. Tak więc przeżycie odbiorcze zostaje w pewien sposób skanalizowane. To nie jednostka ożywia dzieło własnym doświadczeniem, utożsamia się z nim, przeżywa – to odbiorca łączy się z doświadczeniem narodu. Nurza się niejako we wspólnotę, zatracając się w niej i dla niej.

A wszystko to dzieje się wedle instrukcji towarzyszącej sztuce, instrukcji mającej kierować odpowiedzialność człowieka ku jej rozproszeniu. Łatwo szafowanie systemem wysoko cenionych wartości niweluje moralną wrażliwość podmiotową. Łatwo manipulować tłumem, kiedy jednostki nie ponoszą odpowiedzialności za siebie wobec systemu wartości społecznie uznawanych. Tak więc, są to przykłady stopniowego niwelowania odpowiedzialności jednostkowej na rzecz społecznej frazeologii.

W cytowanych przykładach zwykle mierne artystycznie dzieła łączone były ze wzniosłą treścią. Ale gdyby to były dzieła wspaniałe? Wspomnijmy sztukę średniowieczną – toż to prawie w 100% propaganda. Sztuka ta przetrwała do naszych czasów niezależnie od treści, choć pełnię stanowi jako forma i treść. Nawet dla ateisty wielkie dzieła religijne nie tracą swej wartości. I choć chciałoby się oddzielić sztukę i propagandę, niełatwo to uczynić.

Generalnie rzecz biorąc, sztuka wymaga podmiotowego zaangażowania w procesie przeżycia twórczego i odbiorczego – wtedy zyskuje siłę. Propaganda poddana procesowi utożsamiania, zaangażowania podmiotowego właśnie wtedy traci swą siłę, dlatego szuka się dla niej sensów wielkich, niekiedy odległych od doświadczenia jednostki. Sensy wielkie przekłada się na konkrety, najczęściej spersonalizowane w postaci wodza. On myśli w imieniu narodu i za naród. Zresztą najlepiej, kiedy naród nie myśli wcale, a poszczególne jednostki tylko emitują myślenie wodza. Lenin, Stalin, Mussolini, Hitler, Bierut, Mao, Kim-Ir-Sen, Ceausescu, Hussain – oczywiście, to niepełna galeria postaci i nie wszyscy znaleźli się w niej z tych samych powodów, wszyscy jednak zostali obdarzeni boskością – nową boskością, wobec dawnej wiary społeczeństwa.

„Z wielkiej masy przykładów apoteozy Hitlera – pisze Victor Klemperer – wybieram tylko kilka. W lipcu 1934 r. w mowie wygłoszonej przed berlińskim ratuszem Göring powiedział: »My wszyscy, od najprostszego SA-mana do premiera, jesteśmy z Adolfa Hitlera i przez Adolfa Hitlera«. W hasłach plebiscytowych z roku 1938 – nawołujących do wyrażenia zgody na przyłączenie Austrii, do akceptacji Wielkich Niemiec – mówi się, że Hitler jest »narzędziem Opatrzności«, a dalej w stylu starotestamentowym: »Niechaj uschnie ręka, która napisze – nie«. Baldur von Schirach ustanawia miasto rodzinne Führera, Braunau, »miejsce pielgrzymek niemieckiej młodzieży«. Baldur von Schirach wydaje też »Pieśń wiernych; wiersze anonimowych austriackich członków Hitlerjugend z lat prześladowań 1933–37«, gdzie czytamy: »Jakże wielu jest takich, którzy nigdy Cię nie ujrzą, a dla których jesteś

przecież Zbawicielem«. (...) W bardziej zdecydowany ton ubóstwienia uderza ponownie Goebbels tuż przed inwazją na Rosję. W swoim przemówieniu gratulacyjnym w dniu 20 kwietnia 1941 r. mówi: »Nie potrzebujemy wiedzieć, co Führer chce uczynić – wierzymy w niego«. Przy czym trzeba będzie późniejszej generacji nieustannie wbijać do głowy, że takie zdanie ministra propagandy dosłownie nigdzie w opinii publicznej nie wzbudziło najlżejszej choćby wątpliwości. A w Sylwestra 1944 Goebbels, jeszcze bardziej niż sam Führer bolejący nad nie zawinionym nieszczęściem swojego narodu, oskarża ludzkość, która nie chce się na nim poznać. Bo swą miłością obejmuje on przecież całą ludzkość; gdyby to wiedziała, »jeszcze w tej godzinie odstąpiłaby



swych fałszywych bożków i złożyła mu hold«. (...) Führer nowym Chrystusem, osobnym niemieckim zbawicielem, wielką antologią literatury i filozofii niemieckiej – sięgającą od „Eddy” po „Mein Kampf” – gdzie Luther, Goethe itd. stanowią tylko stopnie pośrednie; nazywa się też „Biblią germańską” – jego książka właściwą ewangelią Niemców, jego wojna obronna wojną świętą; jasne, że książka i wojna zawdzięczają swoją świętość świętości swego autora i sprawcy, jakkolwiek ze swej strony wzmacniają jego aureolę”.³⁾

Pomińmy cytowanie przykładów apoteozy Lenina. Jego następcy uczynili go „wiecznie żywym”. Stalin jednak umarł. Stało się to wielką tragedią ludzką i ziemską. Bóg umarł, drgnęły moce przyrody, a Gałczyński pisał:

(...)
Placzą ludzie na ulicach. Ciężko.
Taki ciężar zwałił się na ręce.
Placzą ludzie zwyczajni jak ziarno piasku,
A ci go kochali najgoręcej.
Krzyczy Wołga, szłocha Sekwana,
Woła Dunaj, jęczą rzeki chińskie.
Broczy Wisła jak otwarta rana,

Lamentują potoki gruzińskie.

*Krzyczy Aragwa: Stalin! Chmury całego globu
Wiatr zaszył w jedną chorągiew żalobną.*

O, poeci, rozповідаjcie

W każdej wiosce, w każdej krainie

Ból nasz wielki po wielkim Stalinie.

Umarł Przyjaciół.⁴⁾

Człowiek stracił wzorzec, z którym tak misternie go utożsamiano; stracił myśl, której pozbawiano go przez tyle lat; stracił życie, które dano mu w imieniu przywódcy narodu. Już w 1936 r. dogmat o boskości Stalina funkcjonował w doświadczeniu społecznym: „O wielki Stalinie, Wodzu Ludów, Ty, który powołałeś do życia człowieka” – czytamy w „Prawdzie” z 28 sierpnia.⁵⁾

Wielcy przywódcy hojnie szafują też prawem do śmierci. Mogą nawet człowieka pozbawić prawa umierania, chyba że wcześniej się zasłuży. Jak wiele można otrzymać, a tak mało trzeba oddać – tylko własną tożsamość, tylko wyzbyć się podmiotowości, oto przesłanie Kim-Ir-Sena: „(...) Członkowie partii nie mogą ani chwili żyć i zachować swojego życia politycznego w oderwaniu od organizacji partyjnych. Powinni oni traktować organizację partyjną jak rodzoną matkę, odnosić się do niej z szacunkiem, żyć i pracować opierając się ściśle na niej, świadomie starać się pozostawać pod kierownictwem i kontrolą ze strony organizacji partyjnej(...)”. I drugi fragment tegoż klasyka zniewolenia: „(...) Obecnie wśród naszych pracowników partyjnych ugruntowuje się rewolucyjna atmosfera pracy, która wymaga od nich wykonywania powierzonych im zadań rewolucyjnych bezwarunkowo i konsekwentnie, bez jakichkolwiek powodów, pretekstów i pretensji, kierując się niewzruszoną rewolucyjną wolą pod dewizą: jeżeli nie wykonasz zadań rewolucyjnych powierzonych przez partię, to nie będziesz miał prawa nawet umrzeć”.⁶⁾

Boskość wodza przekłada się na wymiar ludzki. W sferze ideologii jest on niedościgniony – jedyny, tożsamy z ideą. W sferze doświadczenia społecznego musi zyskać realny kształt, a tu sztuka dostarcza materii najwspanialszej. Wszyscy wielcy wodzowie przyoblekali się w tę materię, żądali jej, w niej „szaleli”, ale i od niej dostawali uszczerbku. Wielkie muzea można by wypełnić podobiznami wodzów-tyranów. Ich pomnikami nasycano place i ulice. Oni mienili się największymi naukowcami, politykami, ojcami duchowymi, znawcami sztuki.

Im dedykowano najpiękniejsze laurki, najbardziej wzniosłe strofy. W 1952 r. architekt Józef Sigalin tak skonkretyzował swojego przywódcę: „Nasz Pierwszy Budowniczy” – to określenie, którego w rozmowie codziennej używają robotnicy budowlani Warszawy. „Nasz Pierwszy Urbanista” – to określenie, którego w rozmowie codziennej używają architekci Warszawy. A dzieci – jakiego używają określenia? Dzieci mówią po prostu: „Nasz przyjaciel, nasz ukochany Prezydent Bierut”.⁷⁾

W systemach totalitarnych wodzowie-tyrani stają się najwybitniejszymi twórcami sztuki. Najwięksi „architekci” swego czasu, Stalin i Hitler, określili ryt ówczesnej twórczości. To oni „tworzyli” sztukę, artysta tylko ją wykonywał. Oni żądali sztuki godnej ich boskości i od nich płynęły kryteria jej wartościowania. I tak oto „wielka idea” wpisana zostaje w sztukę – ale „zgodnie z wolą narodu”, narodu wybranego i otoczonego boskim przywilejem, narodu zniewolonego wraz z utratą podmiotowej odpowiedzialności. Reguły gry są już jawne. Na przykład w wersji Bieruta: „(...) Czyż nie znajdzie się artysta, co potrafi wcielić w pieśń wieczystą ten niezrównany hart i wolę twórczą? Są to tylko ogólne przykłady tematu artystycznego, a temat wybiera sam artysta w sposób wolny, zgodnie ze swym upodobaniem i odczuciem. Ale naród ma prawo stawiać swoje wymagania twórcom, a jednym z podstawowych wymagań jest, aby głębszy nurt utworu, jego cel, jego zamierzenia odpowiadały potrzebom ogółu, aby nie rodziły wątplenia, gdy potrzeba zapалу i wiary w zwycięstwo, aby nie apoteozowały depresji, gdy naród chce żyć i działać(...)”.⁸⁾

Dyktatorzy muszą udawać więc protektorów nauki i sztuki – pisze Henryk Mann – wychodząc z założenia, że te poddawać się będą ich kaprysom: „(...) Republika była oszczędna, miała w sprawach pieniężnych poczucie odpowiedzialności i wielkie środki nigdy nie wchodziły w rachubę – nawet jako zapłata za prace wybitne. Nagle pojawił się Hitler i pieniądze wyrzuca się drzwiami i oknami, rozdaje się bajecznie wysokie nagrody za literaturę, która wprawdzie jest poniżej wszelkiego poziomu, ale za to prawomyślna. Tak się robi, gdy chce się sztuce i filozofii podsunąć coś, co ma udawać ideę i twórczość. Doświadczenie nauczyło ich, że z pomocą pieniędzy i reklamy można w bardzo łatwy sposób dojść do władzy, a więc ci spece od manipulowania ludźmi wyobrażają sobie, że tak samo też mogliby wymusić nowego ducha, którego utożsamiają ze sobą”.⁹⁾

Skryte zabiegi i jawne batalie o „prawomyślność” sztuki mieszczą się w stałym arsenale metod propagandowego oddziaływania. Zwykle są to metody prostackie, ale skuteczne – jak pisze Joseph Roth charakteryzując „sztuczki” wielkiego mistrza propagandy, Goebbelsa: „(...) Odkąd istnieją oszuści matrymonialni, stosują identyczne metody wobec kobiet: tuszują, zaprzeczają prawdzie, roznamiętniają, wyolbrzymiają, schlebiają, grożą oraz dyskretnie wywierają nacisk”.¹⁰⁾

Teraz z góry popłyną wytyczne i wykrystalizuje się cenzura. Tak, sztuka może być groźna. A więc propaganda nie tylko może manipulować sztuką, próbując ją wykorzystać przeciwko człowiekowi – może bać sztuki, w której zawarte są przeciwne treści propagandowe, która nawołuje do niezależ-



nego myślenia. Ale i sztuka boi się propagandy. Znanie to przykłady, kiedy ustroje totalitarne narzucały swój model wypowiedzi artystycznej. Sztuka III Rzeszy i socrealizm to najbardziej spektakularne przykłady spłylenia formy dzieła. Niewiele



twórcom udało się wypłatać z wiru wielkiej maszyny zachowując swoje „ja”, zachowując prawdę artystycznej wypowiedzi. Większość z nich zostaje jednak wciągnięta w tryby tego koszmarnego mechanizmu i zaczyna funkcjonować rzetelnie, mechanicznie, by rozpędzone siły nie starły ich na miazgę. Tak oto propaganda zanurza ich w doświadczeniu zbiorowości – doświadczeniu wykreowanym zgodnie z wolą „wielkiej idei”.

„Zmieniają się czasy, zmienia się idea, zawieje nowy wiatr historii – jak mówi Gombrowicz – i burzy się pomniki, niszczy dzieła(...)”. Cóż, rozbierano pomniki Hitlera i Stalina, ale była też akcja „Entartete Kunst” – kiedy mianem sztuki zdegenerowanej określono całą ekspresjonistyczną sztukę współczesności. Czy ktoś pytał o wartość tych dzieł?

Nie tylko do III Rzeszy można odnieść wspólną charakterystykę „estetycznego Sing-Singu”, który nieodłącznie towarzyszy totalitarnej przemocy: „(...) Ten, kto utrzymuje, iż warunkiem tworzenia sztuki jest pewien stopień wewnętrznej wolności – idzie pod sąd, kto mówi »styl« – zostaje ostrzeżony; w kwestii sztuki schyłkowej zasięga się opinii zakładów leczniczych. Minister propagandy jako dozujący treść życia rozstrzyga w sprawie linii i kontrpunktu. Muzyka albo da się śpiewać, albo zostanie

zakazana. Na portretach umieszczać można jedynie wodzów armii lub górę partyjną: kolory mają być proste i jasne, barw łamanych się nie zaleca. Kto zdobył przyczółek na Wschodzie ma prawo do olejnego portretu 20 x 30, norma według wartości bojowej – to znaczy wartości obronnej z punktu widzenia ochrony egzystencji bonzów. Obrazki, rodzajowe przedstawiające mniej niż pięcioro dzieci nie będą rozpowszechniane. Tematy tragiczne, mroczne, bezmierne – trafiają w ręce policji bezpieczeństwa; delikatne, wyrafinowane, subtelne – przed sądy orzekające o czystości rasy. Na plan pierwszy wysuwają się osobnicy, do których nie można by mieć zastrzeżeń, gdyby zajęli się produkcją tuczników czy maki; oni to ogłaszają człowieka ideałem, rozpisują konkursy na pieśni pochwalne windując się do rangi osobistości życia publicznego. (...) Wszystkie znaczące narody wytwarzają elity; teraz obowiązuje pogląd, że myśleć po niemiecku to znaczy nienawidzić różnicowania, a w sprawach gustu stawiać na najpokraczniejszego konia; wrażliwym Gestapo aplikuje zabiegi trzeciego stopnia. Gestapo dba również o pracownię: wielkim malarzom zabrania się kupowania płótna i farb olejnych, dozorczy domów kontrolują nocami sztalugi. Sztuka włączona zostaje w gestię walki ze szkodnikami (np. stonką). Pod osłoną ciemności robią w lasach wrzaskliwą nagonkę na geniusza; kiedy wreszcie jakiś sędziwy członek Akademii czy laureat nagrody Nobla umrze z głodu, rządcy kultury szczerzą zęby w radosnym uśmiechu(...)”¹¹⁾

(ciąg dalszy w następnym numerze)

Przypisy:

- ¹⁾ Michał Szulczewski: „Propaganda polityczna”. KiW, Warszawa 1975, s. 361.
- ²⁾ Jacques Barzun: „The Use and Abuse of Art”. Princeton University Press 1974, s. 21.
- ³⁾ Victor Klemperer: „LTI. Notatnik filologa” w „Wobec faszyzmu”. PiW, Warszawa 1987, s. 330–331.
- ⁴⁾ Konstanty Ildefons Gałczyński: „Umarł Stalin” w „Paranoja – zapis choroby” (opr. Andrzej Roman). Editions Spotkania, Warszawa 1990, s. 97.
- ⁵⁾ „Paranoja...”, s. 93.
- ⁶⁾ Kim-Ir-Sen: „Dzieła Wybrane, t. 2”, Phenian 1975 w „Paranoja...”, s. 31.
- ⁷⁾ Józef Sigalin: „Pięć spotkań”, Warszawa 1952 w „Paranoja...”, s. 59.
- ⁸⁾ Bolesław Bierut: „O upowszechnianiu kultury” – przemówienie wygłoszone w czasie otwarcia Radiostacji we Wrocławiu 16.11.1947 r., Warszawa – Kraków 1948 w „Paranoja...”, s. 103.
- ⁹⁾ Henryk Mann: „Poniżona inteligencja” (tekst z 1933 r.) w „Wobec faszyzmu”, s. 41.
- ¹⁰⁾ por. Joseph Roth: „Mówca apokaliptyczny” (tekst z 1938 r.) w „Wobec faszyzmu”, s. 197.
- ¹¹⁾ Gottfried Benn: „Sztuka a III Rzesza” (tekst z 1941 r.) w „Wobec faszyzmu”, s. 232–233.

Przedruk z dwumiesięcznika „PLASTYKA i WYCHOWANIE” # 264 za zgodą autora – dziękujemy.