

## Od utopii do post-utopii. Stalin i jego najlepsi uczniowie

### Od utopii awangardowej do socrealistycznej

„Świat, który obiecała stworzyć władza wyniesiona na szczyt przez rewolucję październikową w Rosji, miał być nie tylko sprawiedliwszy, miał nie tylko oferować ludziom większe bezpieczeństwo ekonomiczne” – pisze Boris Groys w swojej książce *Stalin jako totalne dzieło sztuki*. „Miał być – i to było najprawdopodobniej ważniejsze – być pięknym”<sup>1</sup>. Doskonale rozumiała to rosyjska awangarda, dla której świat jawił się – a po wojnie rzeczywiście takim był – jako wielki chaos. Ostatecznym celem sztuki stało się zatem zaprowadzenie nowego ładu, nowej kosmicznej harmonii. Życie miało zostać zorganizowane na wzór dzieła sztuki, w którym sama sztuka znika, rozpląnawszy się w życiu. W powojennych zniszczeniach awangarda widziała z kolei okazję, by zrealizować swoje artystyczne założenia w praktyce. Aby jednak „złamać opór materiału”, aby opanować chaos i nadać światu pożądaną formę, potrzebna była władza. Projekt musiał być totalny i stosownie do niego totalne musiały być środki jego urzeczywistnienia. Stąd też zainteresowanie polityką i współpraca awangardzistów z bolszewikami. Skutek był taki, że podnosiło to zarazem partię do rangi artysty mającego moc uporządkowania świata wedle prawideł estetycznych.

Awangarda współpracowała z bolszewizmem. I nie chodzi w tym przypadku o „towarzystwo w podróży”. Awangarda ściśle odpowiada za kształt bolszewickiego systemu w czasie największego rewolucyjnego terroru. Artyści awangardowi byli pierwszymi, którzy odpowiedzieli na wezwanie do współpracy. Gdy w listopadzie 1917 roku Ogólnorosyjski Centralny Komitet Wykonawczy (WCIK) zaprosił rosyjskich twórców na spotkanie z ludowym komisarzem oświaty, Anatolijem Łunaczarskim, przybyło jedynie pięć osób: Włodzimierz Majakowski, Aleksander Błok, Natan Altman, Riurik Iwniew oraz Wsiewołod Meyerhold. Początkowo władza bolszewicka miała bowiem trudności w pozyskaniu ludzi kultury. Pierwszymi jednak, którzy pozytywnie odpowiedzieli na jej apel, byli tak zwani „lewi”, czyli właśnie twórcy awangardowi. Wkrótce przejęli oni również stery Oddziału Sztuk Pięknych (IZO) w Ludowym Komisariacie Oświaty. Oddziałem Sztuk Pięknych w Piotrogradzie kierował od początku 1918 roku awangardysta Dawid Szterenberk, Kolegium do Spraw Sztuki i Przemysłu Artystycznego – krytyk Nikołaj Punin. Na czele podobnego kolegium w Moskwie stał konstruktywista Władimir Tatlin. Sama władza również początkowo wspierała awangardę. Jej oddanym przyjacielem był wspomniany Łunaczarski. Powierzano jej organizację i dekorowanie masowych pochodów. Poparcie okazywano również poprzez politykę zakupów dzieł sztuki współczesnej dla muzeów sowieckich<sup>2</sup>.

Relacji artystów awangardowych z władzami rewolucyjnymi Rosji nie należy oczywiście ujmować jednoznacznie. Można wszakże powtórzyć za Benediktem Liwszycem: „Majakowski to nie argument”<sup>3</sup> i wypierać się wszelkich związków z lewicą czy z prawicą. Jednak nawet wówczas nie można odmówić racji Welimirowi Chlebnikowowi, który twierdził: „Ja, Majakowski, Kamienski, Burluk nie byliśmy może przyjaciółmi w serdecznym sensie, los jednak związał z tych nazwisk jedną miotłę”<sup>4</sup>.

W tym sensie, jak brzmi jedna z głównych tez wspomnianej książki Groysa, awangarda nie tylko nie była oponentką władzy bolszewickiej, ale była wręcz jej sojusznikiem. Dzieliła z nią tę samą wolę władzy. Władzy nad życiem i światem. Tym samym sztuka socrealistyczna, która była przedłużeniem rządów partii, była nie tyle przekreśleniem ideałów awangardy, co ich rozwinięciem<sup>5</sup>. Owa kontynuacja daje się zauważyć już na płaszczyźnie wizualnej. Doskonale uchwycił ją Piotr Piotrowski w książce *Artysta między rewolucją a reakcją*. Dowodzi on, że już prace artystów awangardowych w okresie Pierwszego Planu Pięcioletniego podejmowały stylistykę charakterystyczną dla rodzącego się socrealizmu. Nie wiąże się to przy tym z odwrotem od artystycznych ideałów, ale z ich rozwinięciem. Wyznacznikiem będzie tu powiązanie formy i treści, rytmu i tematu<sup>6</sup>.

Współpracowano również po 1934 roku, w którym to oficjalnie rozpoczął się socrealizm. Wielu artystów awangardowych wciąż żyło i kontynuowało pracę. Ofiarą stalinowskich czystek padli wprawdzie Aleksander Drewin czy Gustaw Kłucis. Ten ostatni zdołał jednak przed śmiercią stworzyć szereg entuzjastycznych plakatów przedstawiających przywódców na dachu mauzoleum. Uczeń Malewicza Nikołaj Suetin zaprojektował dekoracje pawilonu Związku Radzieckiego na Wystawie światowej w Paryżu w 1937 roku i w Nowym Jorku w 1939. Aleksander Rodczenko czy El Lissitzky byli jednymi z głównych twórców oficjalnego pisma „The USSR Under Construction”, poświęconego szerzeniu propagandy na Zachodzie. Oczywiście Rodczenko z Filonowem byli oskarżani o formalizm, ale nikt ich nie aresztował. Wreszcie wspomnieć należy Tatlina, który otrzymał w 1943 roku nagrodę Stalina<sup>7</sup>.

Jako kontrargument można jednakże przywołać postacie Iwana Punina, Marca Chagalla, Wassyliego Kandinsky’ego czy Nauma Gabo zmuszonych do emigracji. W 1936 roku wspomniany Szterenberga w dyskusji na temat jednego z artykułów w „Prawdzie” stwierdził: „Dobrze, że Malewicz umarł. W innym wypadku wieszalibyście na nim psy za jego *Czarny kwadrat*”<sup>8</sup>. Tatlin z kolei publicznie jako swojego nauczyciela wskazywał Michaiła Larionowa, który żył na emigracji w Paryżu. W swoim niewielkim studiu twórca projektu *Pomnika III Międzynarodówki* oddawał się malarstwu drzew i kwiatów, odrzucając oferty uwiecznienia przywódców i parad. Wybitny pisarz Jewgienij Zamiatin już w 1920 roku wydał antyutopijną powieść *My*. Władza zresztą już w lutym 1919 roku wytoczyła awangardzie wojnę. Rzeźby kubistyczne zostały zabronione. Słynny dziś *Manifest realistyczny* Nauma Gabo i Antona Pewznera z 1920 roku został zakazany na drugi dzień po jego ukazaniu się. Lenin wprost rozkazał Łunaczarskiemu poszukiwanie nowych form w sztuce<sup>9</sup>.

Awangardę przedstawia się również zwykle jako tę, która nie wyrzekła się własnych ideałów, i podkreśla się fakt jej – mniej lub bardziej dosłownej – „śmierci męczeńskiej”. Projekt awangardy „był nie do pogodzenia z leninowską «dyktaturą proletariatu». Nie była to kwestia smaku, lecz ideologii” – pisał w skądinąd znakomitej książce *Wielka utopia awangardy* Andrzej Turowski<sup>10</sup>. Piotrowski w opozycji do Groysa próbuje też bronić języka artystycznego przed zarzutem ideologizacji<sup>11</sup>. Wielki eksperyment awangardy był dla niego zjawiskiem tragicznym, uwikłanym w „fatalną” konieczność<sup>12</sup>. Podobnie

wypowiada się Aleksandra Leinwand. Przywołując przykład Malewicza, stwierdza ona, że awangardowy artysta zdołał uchronić się przed niebezpieczeństwem agitacji. Według niej obraz *Czerwona konnica* z 1918 roku nie był dziełem propagandowym, ale oddawał indywidualność twórczą jego autora. Nie ma on zatem nic wspólnego ze sztuką „dla mas”<sup>13</sup>.

Zdaje się to jedynie potwierdzać tezę, że socrealizm w istocie zabił awangardową sztukę. Groys temu też nie przeczy – awangarda rzeczywiście umarła. Zabił ją jednak nie jej odwieczny wróg, ale najlepszy uczeń – Stalin.

Między awangardą a socrealizmem występowały oczywiście różnice. Polegały one przede wszystkim na stosunku do klasycznego dziedzictwa, roli odbicia, problemie nowego człowieka. Groys twierdzi jednak, że wpływały one nie ze sprzeciwu socrealizmu wobec projektu awangardy, ale z jednostronnej radykalizacji socrealizmu, na co awangarda nie mogła sobie pozwolić. Sztuka awangardowa poprzez formalistyczną estetykę kierować się miała ku permanentnej rewolucji, która doprowadziłaby do de-automatyzacji świadomości. Natomiast sztuka stalinowska przeciwnie – szukała automatyzacji postępu świadomości, systematycznego podążania naprzód w wyznaczonym przez siebie kierunku. By zrewolucjonizować świadomość, szukała zmian w życiu codziennym, w bazie, w podświadomości. W ten sposób postępowała zgodnie ze znanym *dictum*: tylko zmieniając bazę, możemy zmienić nadbudowę.

Jeżeli zatem Lenin twierdził, że człowiek musi marzyć, śnić, to zadaniem artysty okresu stalinizmu było to, by sen takiego człowieka nie różnił się od snu Stalina. Na tym też polegała różnica pomiędzy utopijnym snem awangardy a teorią odbicia sowietów. Dla tych ostatnich prawdą była wola partii i Stalina. Artysta nie oddawał rzeczywistości jako takiej, ale przedstawiał ją w formie odpowiadającej pragnieniom wodza. Estetyka i praktyka czasów stalinowskich została zasadniczo podporządkowana wychowaniu i formowaniu mas. Była to idea, którą Stalin ujął w „postępowej” awangardowej metaforze: pisarze są „inżynierami ludzkich dusz”.

Sztuka czasów stalinowskich przejęła destrukcyjny moment awangardy. Ta pierwsza miała za zadanie zniszczyć starego i zbudować nowego człowieka. Celem sztuki stała się nieśmiertelność człowieka w jego dziele, a tym nowym człowiekiem, prawdziwym dziełem sztuki był w istocie Stalin. To on uosabiał absolut. Portrety Stalina ucieleśniały najwyższą formę socrealizmu. Przedstawiały one nowego człowieka, najdoskonalszą formę ducha. Dlatego słynne powiedzenie Stalina: „pisz prawdę” oznaczało nie tyle *mimesis* rzeczywistości, ile wewnętrzne zespolenie się ze Stalinem.

Awangardę i socrealizm różniło również podejście do historii. Kierunek projektu awangardy wyznaczało bowiem przede wszystkim pragnienie zerwania z wszelkim dziedzictwem. W 1918 roku Majakowski w wierszu *Za wcześnie się cieszyć* pisał: „Białogwardzistę znajdziecie – i pod ścianę./ A o Rafaelu zapomnieliście?! Zapomnieliście o Rastrellim?! Czas zadzwonić kulami po ścianach muzeów. [...] A dlaczego nie atakuje się Puszkina?! A innych/ generałów klasyki?”<sup>14</sup>. W ujęciu awangardy historia miała w istocie spłonąć w ogniu rewolucji. Zginąć rozstrzelana przez Armię Czerwoną.

Natomiast socrealizm wydaje się zwrócony ku historii. Wystarczy pobieżne spojrzenie na zachowane zabytki architektury, by orzec, że dość swobodnie czerpał on z dziedzictwa przeszłości. Jako elementy Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie możemy bez trudu odnaleźć manieryzujące attyki, elementy zaczerpnięte z polskiego historyzmu czy wątki wprost skopiiowane z chicagowskich drapaczy chmur. Wszystko to może prowa-

dzic nas do utartego przekonania, że socrealizm oznaczał niejaki regres w stosunku do awangardy. Stanowił próbę przybliżenia wzniosłych idei tej ostatniej masom.

Jednak według Groysa nie ma nic bardziej błędnego niż podkreślanie ścisłego związku socrealizmu z historią. Ten bowiem nie tyle pozostawał w historii, ile właśnie definitywnie ją opuścił<sup>15</sup>. Dzięki temu posunięciu mógł swobodnie odwoływać się do klasyki. Kryterium nie stanowiły przy tym zrealizowane wartości estetyczne, ale arbitralnie określona postępowość lub reakcyjność twórcy. Obowiązywała sławna zasada partyjności, to jest postulat obiektywnej obserwacji świata i jego historii ze względu na ich istotę – to jest walkę klas – a nie ich przejawy. Wiedzę o istocie posiadała zaś jedynie partia, która była umiejscowiona poza historią, reprezentowała jej zwieńczenie. Koniec historii oznaczał zatem dla realizmu socjalistycznego możliwość czerpania z dziedzictwa, ponieważ to utraciło w tym sensie jakiegokolwiek znaczenie. Pełniło jedynie rolę pomocniczą w projekcie nowej sztuki. Dla awangardy przeciwnie – historia stanowiła dla niej wciąż autentyczne zagrożenie. Chciano ją rozstrzelać i porzucić, co dowodziło tylko, jak głęboko w niej tkwiono. Socrealizm nie musiał już zabijać nikogo. Dla niego historia od początków przedstawiała się jako coś martwego. Ginęli jedynie ci, którzy w tej historii pozostali.

Argument „formalistyczny”, przypisujący socrealizmowi wtórność, a oryginalność awangardzie, sam zatem jawi się jako „reakcyjny”. Zwykle bowiem formułowany jest on „z punktu widzenia muzeum”, to jest w kontekście wartości artystycznych i estetycznych. Nie można jednak zapomnieć, że w myśl samej awangardy te muzea, jak i jej własne prace, miały przestać istnieć. W tym sensie „sukces” awangardy, którym można określić wpisanie jej do historii sztuki i włączenie jej w obręb muzeum, jest również jej największą porażką. Niejako odszkodowaniem, które jedynie pieczętuje jej klęskę. Przeciwnie socrealizm. Ten funkcjonuje całkowicie poza obrębem muzeum i historii sztuki. Możemy mieć nawet trudność, by w ogóle określić go mianem sztuki. Jednocześnie też na tym polega jego największy sukces. Udało mu się usadowić całkowicie poza kontekstem, całkowicie poza normą. Udało mu się zniknąć jako sztuka. Nie stracił on przy tym nic ze swojej zjadliwości – wystarczy wspomnieć wieloletnie dyskusje na temat PKiN w Warszawie. Powiodło mu się to, czego nie potrafiła zrealizować awangarda.

Awangardzie i socrealizmowi nie chodziło o nową formę dla sztuki, ale dla życia. W tej perspektywie każde dzieło było dziełem propagandowym. *Czerwona konnica* Malewicza niewiele różni się tu od wizerunków czerwonych Kozaków. Socrealizm nie produkował dzieł sztuki, ale jego odbiorców, tworzył nie artefakty, ale nowego sowieckiego człowieka<sup>16</sup>. Totalnym dziełem sztuki był zatem Stalin. Stanowił on połączenie treści i kontekstu, utopii i antyutopii. W nowym sowieckim człowieku łączyły się treść i kontekst – świadomość i podświadomość. Stalin nie tyle zatem neutralizował projekt awangardy, ile doprowadzał go do jego końca. Nic dziwnego, że na tak zarysowanej mapie nie było już dla niej miejsca.

### Stalin – człowiek jutra

Na początku nakręconego w 1974 roku filmu dokumentalnego Barbeta Schroedera o ugandyjskim dyktatorze Idim Aminie<sup>17</sup> przedstawiona jest scena przeglądu Wojsk Lotniczych. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby dyktator posiadał jakiegokolwiek wojska lotnicze. Nie posiadał. Posiadał za to lotników i mundury. W groteskowej scenie każdy z nich podchodził kolejno do rampy i wyskakiwał z okrzykiem na twarzy, machając rękoma. Na ich twarzach rysowała się kpina i ekstaza, sceptycyzm i zaangażowanie. Zgromadzeni wokoło, włączając w to samego Idiego Amina, śmiali się z tego przedstawienia,

a zarazem głęboko wierzyli. Charles Bukowski, literacko opisujący tę scenę, wkłada następujące słowa w usta dyktatora: „Choć pokaz mógł się państwu wydawać komiczny, posiadał głębsze znaczenie. Na to, czego jeszcze nie mamy w rzeczywistości, jesteśmy już duchowo przygotowani. Nadejdzie dzień, kiedy doczekamy własnych Wojsk Lotniczych. Do tego czasu nie zamierzamy beczynn timer tkwić w mrokach zwątpienia”<sup>18</sup>.

Lotnicy Idiego Amina nie mieli czym latać. Nie przeszkadzało im to jednak we wzbięciu się w przestworza. Nie latali, ale byli gotowi duchowo, by latać. Byli gotowi estetycznie i w sensie estetycznym, tak jakby latali. Zdobycie samolotów stanowiło jedynie kwestię techniczną i rzeczywiście pojawiają się one pod koniec filmu. Czy jednak nie inaczej postępował Stalin? W latach trzydziestych, w których szalał jeszcze wielki głód na Ukrainie, a krajem wstrząsały kolejne czystki, w ZSRR powstawały pierwsze projekty podboju kosmosu. Sowiecki człowiek stąpał jeszcze po ziemi, ale już chciał wyruszyć ku gwiazdom. Nie mamy się czemu dziwić: ojczyzną Stalina nie była wcale Rosja Radziecka, ale planeta Krypton.

Gdy spojrzymy na dzieło Fiodora Szurpina *Poranek ojczyzny*, jeden z ulubionych obrazów Stalina, doskonale widzimy to, co odróżnia socrealizm od dzieł awangardy. I nie chodzi tu o naturalizm tego pierwszego. Socrealizm był bowiem wszystkim, tylko nie naturalizmem. Był realizmem, a nawet socjalistycznym realizmem, czyli realizmem tworzonym wedle zaleceń partii, wskazującym na to, co „typowe”, zgodnie z zasadą partyjności. W ścisłym sensie sztuka socrealistyczna nie jest nawet realizmem, ale przede

wszystkim sztuką opisującą transcendentny świat. Nie chodzi tu o „przedstawienie”, ale o „inkarnację środkami sztuki”. Stąd „lektura” socrealizmu nie była wyłącznie czystą estetyczną, masową kontemplacją. Dla widza owego czasu socrealizm był przesiąknięty znaczeniem. Ostatecznie jego lektura decydowała często o życiu i śmierci.

To, co przedstawia nam obraz Szurpina, to w istocie wskazanie na lukę awangardy. Jej największą słabością było bowiem to, że posiada ziemskiego twórcę. Socrealizm próbował tę lukę wypełnić.



Fiodor Szurpin, *Poranek ojczyzny* (1952)

Stalin z obrazu Szurpina nie jest człowiekiem z tego świata, nie tylko w sensie przestrzennym, ale i czasowym. Jego wzrok skierowany jest nie w dał, ale w przyszłość, z której w istocie pochodzi. Stalin jest człowiekiem z przyszłości, do której i my zmierzamy. Jest człowiekiem z innej planety, na którą i my mamy się udać. Nowy człowiek był człowiekiem ze stali. Był herosem o nieprawdopodobnej sile woli. Samą wolą mogącym zmieniać świat. Modernistyczny krajobraz, który widzimy w tle obrazu, nie powstał w wyniku pracy fizycznej, ale jest efektem samego wysiłku genialnego intelektu. Nowy człowiek, którego obiecała stworzyć władza, pochodził bowiem z nowego świata. Świata,

który zawierał w sobie pełnię możliwości. Stalin – człowiek ze stali – miał być fundamentem, na którym zostanie on zbudowany. Mówiąc „nowy świat”, nie zapominajmy przy tym, że miał on być również „wspaniały”.

By dotrzeć do nowego świata, potrzebny jest wódz, który nie tylko będzie nas wiódł, ale i będzie wiedział, gdzie nas wieść. Będzie posiadał wiedzę o sobie i o nas samych. Historia to bowiem szlak do przebycia. Wódz, ale i nowy sowiecki człowiek, który jest inkarnacją wodza, są rodzajem łącznika teraźniejszości z idealną przyszłością. Nie trzeba chyba dodawać, że owa idealna przyszłość miałyby być harmonijna i piękna. Stalin przybywa na ziemię, by uwolnić nas z ziemskich ograniczeń i ujawnić nam naszą prawdziwą, boską naturę. W tym sensie każdy sowiecki człowiek był małym Stalinem.

Istota kultu wodza wyrażona została już wcześniej w *Co robić?* Lenina. Akcentuje się tu przewodnią rolę partii, na której barki przeniesione zostało zadanie walki proletariackiej. Miała ona reprezentować masy, a jednocześnie sama była jedynym podmiotem działania. Partia miała być awangardą ruchu robotniczego, przy czym sama była gronem wybranych, grupą specjalistów, na których czele stał wódz. Co ważne, przywództwo partyjne nie opierało się tylko na wiedzy-władzy, ale również, zgodnie z zasadami materializmu historycznego, na reprezentowaniu nieuchronnego procesu dziejów. Stalin i partia mają zatem nie tylko władzę, by coś urzeczywistnić, ale i władzę, by móc, sankcjonowaną przez historię. Legitymizowała ona wszelkie poczynania przywództwa.

W 1938 roku wydany zostaje również *Krótki kurs historii WKPb*. Przez długi czas odwoływano się do niego jak do autorytetu pisma. Był on świętą księgą komunizmu. Do 1953 roku był wielokrotnie wznawiany, a jego łączny nakład zbliżył się do 50 milionów, co sytuowało go pod tym względem zaraz za Biblią. Co znamienne jednak, książka jest pozbawiona autorstwa, tak jakby przez dzieło przemawiał sam duch dziejów. W istocie przemawiał sam Stalin, któremu współcześni autorstwo przypisywali. Przywódca ZSRR jest też głównym bohaterem książki. Dzieje świata kulminują bowiem w figurze Stalina. Stalin był spełnieniem dziejów i końcem historii.

### Post-utopia

W 1953 roku przestało bić „serce rewolucji”. Podkreślano co prawda, że wódz nie umarł, że jego duch jest wciąż wśród nas, ale już po sławnym referacie z 1956 roku zaczęto wycofywać figurę Stalina z przestrzeni symbolicznej. Nie nastąpił jednak, czego – jak podkreśla Groyz – spodziewano się również na Zachodzie, powrót do ideałów awangardy, do „przemocą przerwane go rozwoju”<sup>19</sup>. Powrót nastąpić nie mógł z tego względu, że intuicyjnie wyczuwano, iż Stalin stanowił kontynuację ideałów awangardy. W rezultacie mieliśmy do czynienia w ZSRR ze zwrotem ku neotradycjonalizmowi spod znaku Bułhakowa czy Achmatowej. Popularna była również „proza wiejska”, którą reprezentowali Walentin Rasputin, Wiktor Astafjew czy Wasilij Bielow. Ta ostatnia, popularna również w Polsce, łączyła przy tym wątki nacjonalistyczne z ekologicznymi.

Odrzucenie Stalinowskiej utopii nie oznaczało zarazem odrzucenia utopijnego impulsu. Powrócono do tradycyjnego realizmu, tradycyjnej roli i autonomii artysty, ale jedyną utopię zastąpiła wówczas wielość konkurencyjnych utopii. Neotradycjonalizm, choć krytykował awangardę za jej wolę władzy, sam, choć nie wyrażał tego wprost, również chciał przekształcać masy. Nadawać im „tradycyjny” kształt. Powrócić do wymaginowanej „tradycyjnej” wartości i przeszłości, gdziekolwiek miałyby ona być. Podobnie postępowała utopia ekologiczno-nacjonalistyczna. Jej projekt również był projektem totalnym, zmierzającym ku całkowitemu podporządkowaniu życia prawom harmonii natury, ku



Aleksander Kosolapow, This is my blood (2002)

z jednej strony odrzuca on antyutopijność sztuki na Zachodzie, a z drugiej – utopijność socrealizmu w krajach bloku wschodniego. Nie oznacza to jednak odrzucenia „woli władzy” – stąd przedrostek „post”. Nie można jej określić wprost jako sztuki postmodernistycznej. Sztuka postmodernistyczna operuje pastiszem i autoironią, walczy o własną autonomię, odrzucając wprost wolę władzy. W istocie jednak stanowi ona nieświadomie tej władzy przedłużenie. Nawet jeśli nie kocha ona władzy, to nieświadomie jej służy. Odnosi się to również do sztuki polskiej. Warto przypomnieć tu sławny spór wywołany tekstem Wiesława Borowskiego *Pseudoawangarda* (1975), w którym to autor broni zagrożonych w jego mniemaniu wartości awangardy. Jego argumentację powtórzył następnie Andrzej Turowski w artykule *Polska idea*, gdzie stara się on dowieść, że walka o autonomię sztuki jest w istocie „orężem społecznym”, o którego odebranie chodziło ówczesnym władzom państwowym. Warto jednak przyjąć w tym wypadku, za Piotrem Piotrowskim, materialistyczny punkt widzenia. W tej perspektywie, ówczesnej władzy państwowej chodziło nie tyle o odebranie autonomii, ile o autonomię właśnie. Ideologiczny Aparat Państwa w PRL-u autonomicznymi wartościami artystycznymi w istocie wspierał swoją strategię władzy<sup>20</sup>.

W przeciwieństwie do postmodernizmu soc-art uznaje wolę władzy za niejako wpisana w strukturę każdej działalności twórczej. Soc-art uznaje swoje pokrewieństwo z władzą. Samą utopię uznaje zaś za immanentny element ruchu dziejów. Nie chodzi tu o krytykę modernistycznej kategorii postępu, ale właśnie o refleksję nad jej utopijnym charakterem. Soc-art dostrzega bowiem, że wszelki ruch historii możliwy jest wyłącznie, jeżeli zakładamy jej przekroczenie. Historia nie jest niczym innym jak próbą jej opuszczenia. Sama jest zatem źródłowo utopijna. Utopijna jest również rzeczywistość jako taka, jeżeli wciąż chcemy wyobrazić ją sobie jako zmierzającą w jakimś kierunku. Bez względu na to, czy mówimy tu o kierunku neoliberalistów spod znaku Hayeka, czy neokonserwatystów Thatcher<sup>21</sup>.

W tym miejscu wraca w sztuce figura utopisty-Stalina, do której wielokrotnie odwoływali się w swoich pracach Komar i Melamid. Nie chodzi tu jednak o to, by wrócić do stalinowskiej utopii. Ów powrót musiałby wieść przez okolice Kołymy. Estetyczne powtórzenie Stalina dokonuje się w istocie po to, by go przekroczyć, by uchwycić ów utopijny impuls i poddać go namysłowi. Nie rezygnuje się tu z woli władzy. Komar i Me-

pełnemu zjednoczeniu się z naturą. Nawet jeśli nie do końca wiadomo, co tą naturą miałyby być.

Na tym tle niezwykle ciekawie prezentuje się fenomen soc-artu, reprezentowany przez takich artystów, jak Ilja Kabakow, Erik Bułatow, Witalij Komar i Aleksander Melamid czy Aleksander Kosolapow. Nazywany jest on również sztuką postutopijną, ponieważ

lamid wielokrotnie zaznaczali, że to oni powinni ją dzierżyć. Artysta nie byłoby tu więc tym, który sprzeciwia się władzy, ale tym, który z nią i o nią konkuruje. Również z władzą polityczną. Artysta *ma* władzę tworzenia i dekonstruowania społecznych utopii.

Ową wolę władzy doskonale widać w pracach Aleksandra Kosolapowa. Łączą się w nich elementy utopii religijnej i kapitalistycznej. Chrystus i Coca-Cola spotykają się razem w nowym świecie konsumpcjonizmu. Artysta jest tu tym, który zestawia dwa, odrębne zdaje się porządki i ustawia się ponad nimi. Jest tym, który ma władzę dysponowania wyobraźnią społeczeństwa. Konstruowania jej i dekonstruowania w dowolny sposób. Samej pracy możemy oczywiście zarzucić wtórność, co zresztą wielokrotnie czyniono. Niemniej nie możemy odmówić jej mocy sprawczej – obraz *This is my blood* był powodem skazania autora za obrazę uczuć religijnych. Trzeba jednak zaznaczyć, że autor nie zostałby ukarany, gdyby sens jego pracy sprowadzał się wyłącznie do pastiszu i powtórzenia. Fakt skazania świadczy w istocie o zagrożeniu, jakie stanowi on dla władzy religijno-państwowej.



KJM, Love&Peace (2010)

Podobnie praca KJM *Love&Peace*, która jest nie tylko ironicznym komentarzem polskiej sceny politycznej. Ważny jest również sam tytuł odsyłający nas ku utopiom ruchów emancypacyjnych lat sześćdziesiątych, w których to chcielibyśmy widzieć spełnienie marzenia o doskonałym społeczeństwie. Doskonałe społeczeństwo okazuje się tu mieć jednak niezbyt atrakcyjne oblicze. Podobnie jak w przypadku *This is my blood* nie możemy tu mówić o oryginalności środków twórczych. Nie o rewolucyjność środków twórczych jednak tu chodzi, ale o wyzwanie. Wyzwanie, jakie sztuka stawia władzy.

## Przypisy

- <sup>1</sup> B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, Warszawa 2010, s. 13.
- <sup>2</sup> Por. A.J. Leinwand, *Sztuka w służbie utopii. O funkcjach politycznych i propagandowych sztuk plastycznych w Rosji Radzieckiej lat 1917–1922*, Warszawa 1998, s. 44–45.
- <sup>3</sup> B. Liwyszyc, *Półtoraoki strzelec*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1995, s. 5.
- <sup>4</sup> Ibidem, s. 226.
- <sup>5</sup> Por. B. Groys, *Stalin...*, dz. cyt., s. 19–20.
- <sup>6</sup> Por. P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993, s. 84–86.



- <sup>7</sup> Por. W. Rakitin, *Art of the Stalinist Era*, [w:] *The Culture of the Stalin Period*, ed. H. Günther, New York, London 1990, s. 182.
- <sup>8</sup> Cyt. za: ibidem, s. 186.
- <sup>9</sup> Por. ibidem, s. 183. W tym też sensie, zgodnie ze znanym dowcipem, Lenin i Łunaczarski byli ostatnimi, którzy nie rozumieli sztuki współczesnej.
- <sup>10</sup> A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 58.
- <sup>11</sup> Por. P. Piotrowski, *Artysta...*, op. cit., s. 162.
- <sup>12</sup> Por. ibidem, s. 165.
- <sup>13</sup> Por. A.J. Leinwand, *Sztuka w służbie utopii...*, op. cit., s. 159.
- <sup>14</sup> Cyt. za: ibidem, s. 53.
- <sup>15</sup> Ta interpretacja została poddana krytyce m.in. przez Susan Buck-Morss. Por. eadem, *Dreamworld and catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*, Cambridge–London 2000.
- <sup>16</sup> Tę tezę Groys rozwija również w artykule *Educating the Masses: Socialist Realist Art*, [w:] B. Groys, *Art Power*, Cambridge, London 2008, s. 141–148.
- <sup>17</sup> B. Schroeder, *Général Idi Amin Dada: Autoportrait*, 1974.
- <sup>18</sup> Ch. Bukowski, *Hollywood*, przeł. T. Tyszowiecka-Tarkowska, Warszawa 2002, s. 20.
- <sup>19</sup> Por. B. Groys, *Stalin...*, op. cit., s. 104.
- <sup>20</sup> Por. P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, s. 95–96.
- <sup>21</sup> Por. J. Gray, *Czarna msza. Apokaliptyczna religia i śmierć utopii*, przeł. A. Puchejda, K. Szymaniak, Kraków 2009.

## Summary

The aim of the paper is the analysis of aesthetic theories of Russian Avant-garde and Post-avant-garde. The author claim that an essence of the avant-garde movement was the desire to form the world in accordance with an artistic project, which should have give a harmony and a beauty of the reality, but in fact was only a reflection of the will of power of soviets. In this perspective the Soviets and Soviet art, i.e. social realism were true successors of avant-garde and ones who continued its project instead of making it dead. The main thesis here is that social realism took over the avant-garde dream of a new world and made its own, what made avant-garde itself useless.

The first part of the paper explores historical and personal connections between avant-garde artist and Soviet authorities, but also – basing mostly on reflections of Boris Groys – an ideological nexus between them. The second part is dedicated to social realism and its most perfect form of artwork – Stalin. The author claim that Stalin was not only the one who was presented in artworks of the Soviet era, but also the one who represented the most congenial social realism artwork itself. Stalin was, after Groys, the utopian “total artwork”, the one who was dreamed about and the one who was a dream itself.

In the last part of the paper I consider the Russian art after Stalin’s death, i.e. so called soc-art and contemporary post-utopian movements represented by Ilja Kabakov, Eric Bulatov, Alexander Melamid or Alexander Kosolapov. In the author’s opinion mentioned artists have turned over the utopian dream of a new world of Soviets and transformed it in the post-utopian dream of power.

# Paweł Sitkiewicz

## W pułapce utopii. Walt Disney i socjalizm

Walt Disney, jeden z najbardziej wpływowych filmowców w dziejach kina, mawiał, że polityka go nie interesuje, choć z drugiej strony dbał o to, by produkty podpisane jego nazwiskiem wyrażały bliskie mu idee – również te polityczne. Gdy rekonstruuje się prywatne poglądy Wálta Disneya, na ogół zwraca się uwagę, że był przykładnym republikaninem, wyznającym demokrację i kult ciężkiej pracy, konserwatywnym w kwestiach społecznych i moralnych. Czasem ideologię, którą głoszą filmy jego wytwórni, określa się mianem „sentymentalnego populizmu” lub „polityki nostalgii” – za starą dobrą Ameryką sprzed Wielkiego Kryzysu, a więc krajem rzekomo dostatnym, tolerancyjnym oraz opartym na tradycyjnych wartościach<sup>1</sup>. Walt Disney miał skłonność do utopijnego myślenia. Tęsknił za wyidealizowanym krajem swojego dzieciństwa, kreował na ekranie nieistniejącą rzeczywistość, harmonijną i radosną, budował parki rozrywki będące światem doskonałym, spełnieniem hollywoodzkiego snu, lecz jednocześnie w życiorysie artysty można znaleźć fakty zdradzające fascynację utopią socjalistyczną, która, wbrew jego legendzie, miała silny związek z twórczością Disneya. Nie zapominajmy, że pierwsza połowa XX wieku to epoka dwóch totalitaryzmów, dwóch wojen światowych, ekonomicznego kryzysu oraz groźby konfliktu atomowych mocarstw. Disney, żyjąc i tworząc w tym burzliwym okresie, chcąc nie chcąc musiał stawić czoła problemom, które nie miały nic wspólnego z wyidealizowanym światem fantazji dla dzieci.

### Disney walczy z komunizmem

Na pozór wydaje się, że stosunek Disneya do komunizmu był jasny. 24 grudnia 1947 roku złożył on na własną prośbę zeznanie w Komisji Izby Reprezentantów do Badania Działalności Antyamerykańskiej (House Committee on Un-American Activities). Celem Komisji było tropienie wpływów partii komunistycznej w Stanach Zjednoczonych. Praktyki te cieszą się dziś złą sławą jako przykład politycznego fanatyzmu, dlatego może się wydawać dziwne, że Disney uległ zbiorowej histerii, a co gorsza – okazał się świadkiem nie tylko chętnym do współpracy, ale i gorliwym. Gdy zadano mu pytanie: „Jaka jest pana osobista opinia na temat Partii Komunistycznej, [...] czy jest to partia, czy też nie?”, odpowiedział tak, jak oczekiwano: „No więc, nie wierzę, że jest to partia polityczna. Wierzę, że jest to coś antyamerykańskiego [*un-American thing*]<sup>2</sup>. To coś

– jego zdaniem – przenika do związków zawodowych i zagraża „zdrowym” członkom społeczeństwa. Ponadto oskarżył o współpracę z komunistami kilku swoich podwładnych, między innymi Davida Hilbermana, który w rezultacie stracił pracę i trafił na czarną listę, oraz Herberta Sorrella, działacza związkowego. Disney był przekonany, że trzymiesięczny strajk w jego wytwórni z 1941 roku został zorganizowany przez komunistów<sup>3</sup>. Opowiedział się również za amerykańskim liberalizmem. Jak widać, zeznanie przed sejmową Komisją nie ograniczało się do pustych deklaracji. Disney donosił na byłych współpracowników z przekonania, czując się zraniony brakiem ich lojalności. A lojalność cenił ponad wszystko. Bał się również widma rewolucji w Hollywood.

Przez lata antykomunistyczną obsesję Disneya postrzegano jako bezpodstawne insynuacje, mające pogrzyżyć odpowiedzialnych za strajk pracowników. Tak właśnie można odebrać oskarżenia pod adresem Davida Hilbermana – jednego z najlepszych specjalistów od animacji tamtego okresu. Podejrzanie o związki z komunistami opierało się głównie na mylnej interpretacji faktów z życiorysu artysty. Jako nastolatek spędził on bowiem pół roku w Moskwie, gdzie terminował w jednym z teatrów i uczył się sztuki scenicznej (jak na ironię, to doświadczenie pomogło mu później zdobyć posadę w studiu Disneya)<sup>4</sup>. Nie udowodniono jednak, że został wówczas sowieckim szpiegiem. Natomiast w świetle nowszych badań Herb Sorrell, po wojnie przewodniczący Konferencji Związków Zawodowych Wytwórni Filmowych mógł faktycznie należeć do Komunistycznej Partii USA, a nawet mieć kontakty z radzieckimi agentami (o czym pewnie nie wiedział). W jego otoczeniu było wielu informatorów, a strajki w latach czterdziestych wspierała finansowo Krajowa Egzekutywa Partii Komunistycznej<sup>5</sup>. Poza tym amerykańscy komuniści i działacze związkowi nigdy nie ukrywali, że ich celem jest opanowanie Hollywood (pisali o tym wprost w swoim organie partyjnym „People’s Daily Voice”)<sup>6</sup>. Nawet jeśli Disney niesłusznie rzucił oskarżeniami, intuicyjnie przeczuwał, że Hollywood stał się terenem walki o wpływy.



Scena z filmu *Dumbo* (1941). Po cyrkowym występie klowni piją szampana i postanawiają naciągnąć sześcia na podwyżkę. To aluzja do strajku w wytwórni Disneya, który rzekomo zorganizowali komuniści.

takie praktyki, jak grupowe zwolnienia, płacowa dyskryminacja kobiet czy torpedowanie wszelkich prób zrzeszania się pracowników. Nigdy nie wyraził zgody na powstanie związku zawodowego na terenie wytwórni, co było jedną z przyczyn strajku<sup>7</sup>.

Niechęć Disneya do komunizmu można też wyjaśnić w prostszy sposób. W końcu był on kapitalistą. Stał na czele dużej korporacji, w której panowała ścisła hierarchia. Pracownicy z dołu (inkerzy i malarze) zarabiali około kilkunastu dolarów na tydzień. Na wysoką pensję, w wysokości kilkuset dolarów, mogła liczyć tylko niewielka grupka uprzywilejowanych animatorów (ale ich asystenci, wykonując podobne obowiązki, otrzymywali sześciokrotnie mniej). Poza tym cały zespół musiał zostawać po godzinach, za które nie otrzymywał pieniędzy, mimo że korporacja przynosiła dochody i nie musiała oszczędzać. Tydzień roboczy, zorganizowany jak w fabryce, trwał aż sześć dni. Jak na prawdziwego kapitalistę przystało, Disney stosował

W animowanych filmach Włta Disneya nie znajdziemy rzecz jasna bezpośrednio krytyki komunizmu. Disney unikał publicystycznej dosłowności, a poza tym jego filmy dystrybuowano na całym świecie, należało więc unikać treści, które w danej kulturze mogłyby zostać odebrane jako obraźliwe. Dopiero uważna lektura „między wierszami” (a w zasadzie między klatkami) pozwala dostrzec problemy ówczesnej Ameryki.

We wczesnych filmach, zwłaszcza z lat 1927–1932, nie znajdziemy żadnych bezpośrednich aluzji do polityki lub życia społecznego. W animowanym świecie nie obowiązuje nawet prawa fizyki, a co dopiero mechanizmy ekonomii czy władzy. Jednak mniej więcej od roku 1933 kreskówki sukcesywnie stają się coraz bardziej realistyczne, a więc uzależnione od reguł prawdopodobieństwa i psychologii. Pomagają również w budowaniu społecznej solidarności okresu New Dealu, krzewiąc określone wartości i podnosząc na duchu obywateli. Wówczas Disney daje się poznać jako konserwatysta i republikanin, tęskniący za ideałami ojców założycieli, ale jednocześnie – orędownik polityki Roosevelta, który w kręgach prawicowych uchodził za socjalistę (popierał na przykład państwowy interwencjonizm).



Scena z filmu *Dumbo* (1941)

Na kolejną, bardziej radykalną zmianę poglądów Disneya zwrócił uwagę w 1941 roku Siegfried Kracauer po obejrzeniu filmu *Dumbo*<sup>8</sup>. Przede wszystkim uderzyła go końcowa scena filmu, w której tytułowy bohater, zamiast udać z matką do jakiegoś słoniowego raj, zostaje gwiazdą w cyrku, którego właściciel znęcał się nad nimi. To – zdaniem Kracauera – pokazuje, że nie ma ucieczki od systemu, w ramach którego można osiągnąć sukces. Dlatego potrzebna jest umiejętność dostosowania się do obowiązujących reguł gry. Ale ta krytyczna uwaga uzmysławia jeszcze coś innego – świat filmów rysunkowych przestał być krainą fantazji rządzącą się własnymi prawami. Od tam zaczęły obowiązywać w nim nawet brutalne mechanizmy życia społecznego. Słoił lata nie dlatego, że jest postacią z kreskówki, lecz dlatego, że ma uszy pełniące funkcję skrzydeł. A sukces osiąga dzięki konformizmowi oraz wierze we własne umiejętności.

To właśnie w filmie *Dumbo* pojawia się scena, której znaczenie można zrozumieć, pamiętając o kłopotach Disneya z pracownikami domagającymi się związku zawodowego i wyższych pensji. Po wykonaniu cyrkowego numeru kłowni, pijąc szampana, postanawiają zażądać od dyrektora podwyżki. „Dostaniemy więcej szmalu, bo wiemy, że jesteśmy zabawni” – mówi jeden z nich, a drugi dodaje: „Naciągniemy szefa na podwyżkę [*we're gonna hit the big boss for a raise*]”. Można to odebrać jako aluzję do strajku z 1941 roku (pikanterii tej scenie dodaje fakt, że pracowali nad nią koledzy strajkujących animatorów). Trudno dziś ocenić, jak bardzo Disney angażował się w pracę nad scenariuszem i czy scena groteskowego protestu była jego pomysłem. Oficjalnie Disney pełnił funkcję producenta, choć w praktyce czuwał nad całym procesem realizacji filmu, zwłaszcza na etapie wyboru tematu i powstawania scenariusza. Wątpię zatem, że scena ta znalazła się w filmie przypadkowo, tym bardziej, że nie ma większego wpływu na fabułę (poza szampanem, którym upije się Dumbo), a rozszczenia kłownów – przedstawionych w bardzo negatywnym świetle – wydają się bez-

podstawne, gdyż jedyną postacią, która zasługuje na podwyżkę, jest latający słonik. Zresztą Dumbo pod koniec filmu wymierza sprawiedliwość kolegom z pracy.

Poza tym drobnym epizodem w filmach Disneya nie znajdziemy ani nawiązań do strajku, ani krytyki komunistycznej utopii. Co innego w komiksach. W ich wypadku ostrożność nie była konieczna. Komiksy były tanie w produkcji oraz mocno zróżnicowane pod względem gatunkowym i tematycznym. Warto zaznaczyć, że historyjki obrazkowe z Myszka Miki, Donaldem oraz innymi popularnymi bohaterami stanowiły ważną część Disneyowskiego imperium. Drukowano je w milionach egzemplarzy i wydawano w kilkunastu językach, również tam, gdzie dystrybucja filmów była utrudniona lub niemożliwa. Statystycznie większość dzieci stykała się z „wujkiem Waltem” w komiksach, a nie w kreskówkach.

Zdaniem Davida Kunzlego kolportaż Disneyowskich komiksów był połączony z ekspansją militarną i ekonomiczną Ameryki. „Spośród wielu zagadnień, które wyłaniają się z nastawionej na treści polityczne lektury Disneyowskich komiksów, znajdziemy najgorsze wartości kapitalizmu, w takich dziedzinach, jak stosunki rodzinne, etyka pieniądza czy stosunek do innych ras, wywodzące się z amerykańskiej polityki globalnej ekspansji, tzn. imperializmu”<sup>9</sup>. Zwłaszcza Wujek Sknerus (Scrooge McDuck), postać wymyślona przez Carla Barksa w roku 1948, uosabiała nienasycony kapitalizm. Amerykańską politykę kulturalną forsowano głównie w krajach Trzeciego Świata. Przykładem bezpardonowej indoktrynacji jest cykl komiksów Barksa o przygodach Sknerusa, Donalda i jego trzech siostrzeńców w kraju o łatwej do rozszyfrowania nazwie Brutopia, którą po raz pierwszy bohaterowie odwiedzili w roku 1957, a więc w okresie zimnej wojny. Kraj ten stanowi słabo zakamuflowaną karykaturę Związku Radzieckiego, w komiksie pojawia się nawet czytelna karykatura Nikity Chruszczowa. Państwo to zostaje ukazane jako fałszywy raj, w którym egzekwuje się absurdalne zakazy i zniewala obywateli rzekomo dla ich dobra.

Komiksy Barksa często odnosiły się do bieżących wydarzeń. W tym przypadku krytyka komunizmu została podyktowana przez

nastroje społeczne – w połowie lat pięćdziesiątych zaostrzył się konflikt dwóch atomowych mocarstw. Disneyowscy bohaterowie, którzy reprezentują amerykańskie wartości, ośmieszają zwyczaje panujące w tej ponurej, nieprzyjaznej krainie. Carl Barks, zapytany o poglądy polityczne oraz ich wpływ na historyjki obrazkowe, odpowiedział, że „idąc w stronę kwestii politycznych”, chciał wyrazić przekonanie na temat pożytków z ustroju demokratycznego, „gdzie każdy mógł robić, na co miał tylko ochotę, zamiast siedzieć w Brutopii, zmuszony do słuchania całej bandy przywódców”<sup>10</sup>. Ale, jak mówił po latach, na ogół unikał polityki, bo dla małych dzieci to temat nudny i łatwo się na nim sparzyć. Chwalił również amerykańską demokrację, w której co prawda zdarzają się takie afery, jak Watergate, ale nikt nie płaci za nie ży-



Kadry z filmu *Trzy małe świnki* (1933).  
Był to największy krótkometrażowy przebój Disneya.  
Nawet w Moskwie śpiewano refren z filmu, który uchodził  
za wsparcie lewicowej polityki prezydenta Roosevelta.

ciem. Zaangażowane komiksy Carla Barksa, o których jego przełożony musiał wiedzieć, pokazują, w jaki sposób imperium Disneya zabierało głos w sprawach politycznych. Popularni bohaterowie poprzez swoje przygody krzewili amerykańskie wartości, takie jak demokracja, swoboda wypowiedzi czy liberalizm ekonomiczny, w najodleglejszych zakątkach świata. Trudno to nazwać polityczną propagandą, choć z drugiej strony filmy i komiksy były adresowane do dzieci, które nie potrafią spojrzeć z dystansem na rysunkowe postacie. Komiksy o Brutopii stanowią raczej wyraz przekonania, że polityczny system USA jest najsprawiedliwszy. Nie pierwszy raz korporacja Disneya uciekła z jednej utopii w drugą.

Nie bez powodu w okresie realizmu socjalistycznego filmy Disneya były traktowane jako groźna forma propagandy, opartej na sprytnym kamuflażu: kolorowe kreskówki pod pozorem naiwnej rozrywki kryły jakoby „walczący amerykańizm” oraz niesprawiedliwości społeczne. „Ruchliwa myszka Mickey i jej weseli kompani – pisał w 1950 roku Zdzisław Ołaniecki – [...] z ekranów głosili filozofię wesołego i łatwego życia, wielobarwnej radości, u której źródła leży mieszczański ideał silnego i bezkompromisowego pana na dolarze”<sup>11</sup>. Myszka Miki stała się również symbolem potulności proletariatu w ustroju kapitalistycznym, wcieleniem podżegacza wojennego, z kolei filmy z jej przygodami nazywano „społeczną satyrą, przedstawiającą kapitalistyczny świat pod maską świń i myszy”<sup>12</sup>. Dlatego też do 1956 roku kreskówki Disneya znajdowały się w krajach komunistycznych na cenzurowanym (do czego jeszcze wrócimy).



Kadry z filmu *Trzy małe świnki* (1933)

Niewiele brakowało, a doszłoby do bezpośredniej konfrontacji Disneyowskiego Królestwa Fantazji z komunistyczną Brutopią. W 1959 roku Nikita Chruszczow, przywódca ZSRR, gościł w Stanach Zjednoczonych. Będąc w Los Angeles, bardzo chciał odwiedzić park rozrywki Disneyland, ale mu nie pozwolono, tłumacząc, że nie uda się mu zapewnić właściwej ochrony. Wybuchł skandal. Choleryczny Chruszczow rzucał oskarżeniami: „Co jest? Macie tam epidemię cholery czy co? Czy może gangsterzy przejęli teren, by mnie zniszczyć?”, pytał też, czy na terenie Disneylandu znajdują się wyrzutnie rakiet<sup>13</sup>. Odmowę najczęściej wyjaśniano brakiem zgody samego Disneya, który jednak odżegnywał się od tych podejrzeń, tłumacząc, że każdy jest mile widziany w parku i ze swej strony był przygotowany ugościć pierwszego sekretarza. Ale ponieważ jego wizyta przypadła na niefortunny dzień, niedzielę, rzeczywiście istniała groźba, że nie uda się zapewnić bezpieczeństwa w zatłoczonym wesołym miasteczku. Co się wydarzyło naprawdę, pewnie nigdy się nie dowiemy, choć Disneya musiała irytować myśl, że przy-

wódca komunistycznego państwa, którego agenci zorganizowali rzekomo strajk w jego wytwórni, liczy na prędkie spełnienie zachcianki. To tylko hipoteza, ale psychologiczne prawdopodobieństwo podpowiada, że Disney mógł pomyśleć: „To nie Związek Radziecki, tu ja jestem panem”, a następnie zasugerował władzom odpowiedzialnym za wizytę Chruszczowa, że nie ręczy za jego bezpieczeństwo.

Jeżeli rzeczywiście nienawidził komunizmu, nie mógł postąpić inaczej.

### Disney socjalistą

Relacje Walta Disneya ze Związkiem Radzieckim nie były wcale tak jednowymiarowe, jak się na pierwszy rzut oka wydaje. Poza tym, gdyby uważnie prześledzić życie i twórczość tego filmowca, odnajdziemy ślady fascynacji socjalizmem utopijnym, zwłaszcza ideą pracy, która uszlachetnia i służy budowaniu wspólnego dobra.

W 1947 roku Komisja Izby Reprezentantów do Badania Działalności Antyamerykańskiej zadała Disneyowi pytanie, czy jego filmy były dystrybuowane na całym świecie. Odpowiedział: „Tak, z wyjątkiem krajów rosyjskich [Russian countries]”. Komisję zainteresowało dlaczego. „No więc, nie możemy robić z nimi interesów. [...] sprzedaliśmy im trochę filmów ładnych parę lat temu. Kupili *Trzy małe świnki* i pokazali w całej Rosji. Oglądali wiele naszych filmów. Myślę, że sporo z nich wyświetlano, ale potem zwrócili je i powiedzieli, że ich nie chcą, że nie odpowiadają ich celom<sup>14</sup>. Sprzedaliśmy, ale nie sprzedaliśmy; wzięli, ale oddali; kupili, ale nie chcieli. W tej krótkiej wypowiedzi kryje się kilka sprzeczności. W okresie „polowania na czarownice” trafiło się na czarną listę z dużo bliższych powodów niż robienie interesów z komunistami. Disney ewidentnie bał się powiedzieć, że przez kilka lat współpracował ze Związkiem Radzieckim, gdzie jego filmy bardzo się podobały. Wiadomo, że oglądał je sam Józef Stalin w prywatnym kinie na Kremlu, a nawet wyświetlał je swoim gościom<sup>15</sup>.

Po raz pierwszy filmy Disneya pokazano w ZSRR w roku 1935 na I Festiwalu Filmowym w Moskwie, gdzie *Trzy małe świnki* (*Three Little Pigs*, 1933) zdobyły trzecią nagrodę. Siergiej Eisenstein, zasiadający w fotelu jurora, domagał się, by kreskówce dać nagrodę główną, co było niemożliwe z przyczyn ideologicznych. Film osiągnął również sukces komercyjny. Radziecki animator Fiodor Chitruk wspominał, że cała Moskwa śpiewała piosenkę *Who's afraid of the Big Bad Wolf*<sup>16</sup>. Pamiętał również zachwyty, jaki wywołały kreskówki Disneya w środowisku filmowym lat trzydziestych. W jednym z wywiadów mówił: „nagle po raz pierwszy w życiu uwierzyłem, że oprócz człowieka są jeszcze jakieś nadludzkie istoty, które mogą tworzyć tak nadludzką sztukę”<sup>17</sup>. Nazwał również Disneya „genialnym pomysłodawcą nowych idei”, choć z drugiej strony miał świadomość, że jego amerykański kolega nie realizuje filmów, a jedynie pełni funkcję producenta. Żresztą w 1975 roku Chitruk, goszcząc na festiwalu w Los Angeles, zwiedził legendarną wytwórnię w Burbank i poznał osobiście dawnych współpracowników Disneya, a po latach ciepło tę wizytę wspominał.



Lewicowa prasa pisała o domku skrzatów z Królowej Snieżki (1937) jako o doskonałej społeczności komunistycznej.

Rok 1935 nieprzypadkowo uchodzi za symboliczną datę w dziejach radzieckiej animacji. Pokazane w Moskwie filmy stanowiły zastrzyk energii i godny naśladowania ideał. Powołana rok później wytwórnia Sojuzdietmultfilm, przemianowana później na Sojuzmultfilm, skupiła się na produkcji filmów rysunkowych na wzór amerykański. Podobno tajniki klasycznej animacji rysunkowej, pozwalającej przyspieszyć proces produkcji i uzyskać realistyczny efekt, przekazał realizatorom w Moskwie i Leningradzie asystent Maksa Fleischera, a więc głównego konkurenta Walta Disneya<sup>18</sup>.

Mimo oczywistego sukcesu, Disney przekreślił go bez wahania, twierdząc, że Rosjanie filmy zwrócili, ponieważ „nie odpowiadały ich celom”, to znaczy ich treść była sprzeczna z ówczesną propagandą. Paradoks polega na tym, że to nieprawda: w dużym stopniu styl i tematyka filmów Disneya zgadzały się z socrealistycznym podejściem do animacji. Po pierwsze, Walt Disney unikał abstrakcji i eksperymentalnej formy, a więc tego, co w ZSRR określano „formalizmem”, lubił zaś sztukę zrozumiałą, przemawiającą do szerokiego kręgu publiczności, czyli do mas – niezależnie od wykształcenia czy narodowości. Disney chętnie podkreślał, że dzieli gust ze zwykłymi ludźmi pracy. Nie ufał intelektualistom, a zwłaszcza awangardzie, z której lubił stroić żarty. Po drugie, koncepcja realizmu Disneyowskich filmów opiera się – podobnie jak w doktrynie socrealizmu – na typowości i czytelnym uproszczeniu świata, ukazywanego ponadto zgodnie z określonymi przesłankami, na przykład przez pryzmat określonego światopoglądu lub ideologii (na ogół zgodnej z interesem państwa). Kolejne podobieństwo to przewaga treści nad formą oraz czystość przekazu i jednoznaczna ocena postaw bohaterów. Po czwarte, filmy Disneya broniły wartości atrakcyjnych z punktu widzenia polityki ZSRR połowy lat trzydziestych. Wyrażały między innymi kult pracy, prymat ogółu nad jednostką, stały poza tym na straży konserwatywnego moralno-obyczajowego. Potępiały zaś pusty bunt wobec autorytetów. Przykładem mogą być takie kreskówki, jak *Pająk i mucha* (*The Spider and the Fly*, 1931) czy *Zielone podwórko* (*The Greener Yard*, 1949). Warto dodać, że filmy Disneya miały zawsze charakter dydaktyczny i na ogół były adresowane do dzieci, tym bardziej więc stanowiły atrakcyjny wzorzec do naśladowania dla wytwórni Sojuzmultfilm, specjalizującej się w takiej właśnie produkcji. Dlatego – moim zdaniem – nazwisko Disneya zniknęło z radzieckich ekranów wcale nie z powodu nieodpowiedniej treści filmów, ale tylko dlatego, że był on artystą amerykańskim, przedstawicielem kultury burżuazyjnej.

Podejrzliwość sejmowej komisji śledczej mogłyby wzbudzić wcale nie filmy, ale mało znane fakty z wczesnej młodości filmowca. Z niepublikowanych rozmów znajdujących się w Archiwum Disneya w Burbank wynika, że ojciec Walta, Elias, był „niepohamowanym socjalistą”. Jak pisał Steven Watts: „Walt dorastał, robiąc szkice przedstawiające, mówiąc jego słowami, «wielkich, tłustych kapitalistów [...] ze stopą na karku człowieka pracy», zainspirowane przez obrazek z socjalistycznej gazety «Appeal to Reason»<sup>19</sup>. Dodajmy, że Elias prenumerował to pismo, słynące z głoszenia radykalnych poglądów, w którym drukowano między innymi fragmenty prac Karola Marksa i Fryderyka Engelsa. Młody Walt przyznał później, że podzielał poglądy ojca. Jednocześnie, zdaniem Wattsa, Disney jako obywatel został ukształtowany w domu rodzinnym pod wpływem wartości rodem z dziewiętnastowiecznej Ameryki, takich jak wiara w wyższość życia wiejskiego nad miejskim, protestancka etyka pracy, tradycyjny republikanizm czy ideologia obywatelskiego obowiązku<sup>20</sup>. Wbrew pozorom, wartości te nie wchodziły w konflikt z lewicowym światopoglądem Eliasa Disneya, ukształtowanym przez lekturę „Appeal to Reason”, a w wielu kwestiach były z nim zgodne, zwłaszcza w ocenie ludzkiej pracy czy kapitalizmu.



Fascynację utopią, w której miesza się lewicowe ideały z tradycyjnym republikanizmem, najlepiej obrazują dwa filmy – *Wiejski kuzyn (The Country Cousin)* z 1936 roku i *Mały domek (Little House)* z 1952. W pierwszym z nich prowincjonalna mysz odwiedza krewnego w mieście. Początkowo jest zachwycona ilością jadła i trunków w domu gospodarza, a także wystawnością miejskiego życia. Lecz zaraz potem okazuje się, że ceną za ten dostatek jest konieczność trzymania pyszczka na kłódkę i strach przed kotem. Film wyraża pochwałę skromnego i pracowitego życia na wsi, którego nie zastąpią kradzione z narażeniem życia lub zdrowia luksusy. *Mały domek* również stanowi pochwałę prowincji i surową krytykę wielkomięjskiej bezdusznosci. Tytułowy domek żyje spokojnie z dala od zgiełku metropolii, która niestety z roku na rok coraz bardziej się przybliża. W pewnym momencie obok wyrastają dwa dumne wieżowce, które patrzą z pogardą na mikrusa. W końcu, po wielu latach, domek stoi pusty i zniszczony pośrodku drapaczy chmur i neonów, bez nadziei na przetrwanie. Gdy przyjeżdża firma odpowiedzialna za rozbiórki, domek żegna się ze światem, lecz wówczas okazuje się, że właśnie otrzymał drugie życie. Zostaje przetransportowany i odnowiony i znów służy wielodzietnej rodzinie na prowincji. Wniosek z tej opowieści nasuwa się jeden: miasto jest siedliskiem zła i egoizmu, natomiast wieś – źródłem siły i społecznej sprawiedliwości.

W swoich filmach Disney często staje w obronie jednostek pochodzących z nizin społecznych. Wierzy w człowieka pracy, nie ufa zaś elicie. Nawet Myszka Miki jest bohaterem plebejskim, borykającym się z uśmiechem na pyszczku z trudnościami dnia codziennego. Nie zapominajmy, że początki kariery Disneya przypadają na okres Wielkiego Kryzysu. Miki stał się ikoną tych ciężkich czasów. Mimo że był tylko małym gryzoniem, dzięki odwadze i sprytowi potrafił znaleźć wyjście z najgorszych opresji. Disneyowską

etykę pracy i stosunek do pieniądza najlepiej ilustruje *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków (Snow White and the Seven Dwarfs)* z 1937 roku oraz krótkometrażowy film *Złoty dotyk (The Golden Touch)* z 1938 – jako jeden z nielicznych wyreżyserowany przez samego Disneya.

Recenzenci *Śnieżki* oraz biografowie Disneya wielokrotnie zwracali uwagę na scenę, w której królowna czyści domek krasnoludków. Scena ta – bardzo rozbudowana i widowiskowa – trwa aż pięć minut, choć nie ma prawie żadnego wpływu na dalszą akcję filmu. Jej funkcja jest ściśle dydaktyczna. Uczy bowiem, że o wartości człowieka nie świadczy pochodzenie ani majątek, ale to, czy potrafi sumiennie pracować. Ponieważ

Śnieżka nie unika przykrych obowiązków, zaskarbia sobie przychyłność gospodarzy i znajduje bezpieczny azyl. Poza tym krasnoludki również stanowią budujący przykład pracowitości. Gdy opuszczają kopalnię, chowają wydobyte spod ziemi skarby w szopie, a klucz wieszają na skoblu obok drzwi. W tym żarcie kryje się głębsza nauka – wyraża on pochwałę samej pracy, która nadaje życiu sens i stanowi moralny drogowskaz. Nic więc dziwnego, że na łamach lewicowego pisma „Daily Worker” *Królownę Śnieżkę* odczytywano w kategoriach marksistowskich: o domku krasnoludków pisano jako o „miniaturowej społeczności komunistycznej”, krążące sępy symbolizowały trockistów, a zatrute jabłko – antysocjalistyczną prasę<sup>21</sup>.



*Królowna Śnieżka odnajdzie spokojny azyl w domku krasnoludków, gdy pozna smak ciężkiej pracy. W świetle Wálta Disneya praca uszlachetnia i nadaje sens życiu.*

Drugi z przywołanych filmów, *Złoty dotyk*, jest wierną adaptacją legendy o królu Midasie. Duszek Goldie objawia się chciwemu władcy i obdarza go zdolnością przemiany wszystkiego, czego dotknie, w cenny kruszec. Po krótkiej euforii Midas uświadamia sobie, że umrze z głodu. Wówczas oferuje całe złoto za tradycyjnego amerykańskiego hamburgera. Duszek spełnia prośbę króla, który – choć nagi i biedny – cieszy się z nauki, jaką otrzymał. Film potępia więc niepokohamowany kapitalizm, który jest prostą drogą do nieszczęścia.

Disney nienawidził kapitalistów. Już jako młody filmowiec robił wszystko, by uniezależnić się zarówno od bogatych wytwórni, które mogłyby mu dyktować warunki, jak i od instytucji finansowych, które miałyby wpływ na rozwój studia. Richard Schickel, jeden z biografów artysty, podkreśla, że to właśnie od bankierów Disney doznał w życiu najwięcej upokorzeń. Po raz pierwszy na początku kariery, a więc przed rokiem 1928, gdy kilka razy bankrutował, stawiając pożyczone pieniądze na jedną kartę. Po raz drugi – gdy przygotowywał *Królową Śnieżkę i siedmiu krasnoludków*. Początkowo budżet filmu wynosił 250 tys. dolarów, lecz kilkakrotnie go zwiększano – aż do 1,7 mln dolarów, co jak na tamte czasy było sumą bardzo wysoką<sup>22</sup>. W końcu Disneyowi zabrakło pieniędzy i musiał pożyczyć w Bank of America 250 tys. dolarów. Warunkiem udzielenia kredytu było pokazanie nieukończonego filmu, a w zasadzie jego fragmentów, wiceprezesowi banku – Josephowi Rosenbergowi. „Sesja ta – pisał Schickel – musiała być prawdziwą agonią dla człowieka, który miał prawdziwą manię na punkcie ukończonego produktu o doskonałej gładkości i technicznej doskonałości”<sup>23</sup>. Zapewne już wtedy postanowił, że podobna sytuacja nigdy się nie powtórzy. Paradoksalnie, niechęć do agresywnego kapitalizmu mobilizowała Disneya do gromadzenia pieniędzy, bo to one pozwalały uzyskać finansową i artystyczną niezależność.

### Apolityczny raj

Walt Disney zmarł w roku 1966, a więc na progu epoki obfitującej w przełomowe wydarzenia. Trudno powiedzieć, jak oceniliby protesty lewicującej młodzieży. Rozsądek podpowiada, że potępiłby je z całą bezwzględnością, choć – co ciekawe – pojawiły się teorie, że to Disney przygotował grunt pod rewolucję kontrkultury, nie wyłączając uwrażliwienia młodych ludzi na kwestie społeczne<sup>24</sup>.

Z biegiem lat polityczne kontrowersje wokół wytwórni zaczęły zniknąć. Założona przez Disneya korporacja stała się inteligentnym graczem na rynku medialnym. Zmieniła się funkcja filmu animowanego. W latach osiemdziesiątych nawet w Związku Radzieckim pełnometrażowe kreskówki z Ameryki wydawały się już tylko niewinną i szlachetną rozrywką. „W artykule z 1983 roku przypomniano, że Disney był do niedawna krytykowany za stereotypowych bohaterów, szczęśliwe zakończenia oraz przesadne gagi – pisał David MacFayden. – Mimo to te same amerykańskie «stereotypy» zostały teraz zaakceptowane jako godna podziwu tradycja, która utrzymywała, wbrew ekscesom kapitalizmu, «wycucie miary» i powściągliwości w Hollywood przez wiele dziesięcioleci”<sup>25</sup>. MacFayden pisze również, że w obliczu konkurencji ze strony tańszej i bardziej tandetnej animacji japońskiej Disney i Sojuzmultfilm stali się naturalnymi sprzymierzeńcami. Obie wytwórnie stały na straży solidnego rzemiosła. Gdy w roku 1989 Roy E. Disney – bratanek Walta – odwiedził ZSRR, był witany z entuzjazmem. Wówczas po raz pierwszy od kilkudziesięciu lat oficjalnie pokazano w radzieckich kinach filmy Disneya (również te stare). Prasa pisała o przełomie w stosunkach między zwaśnionymi mocarstwami.

Za pomocą sprytnego marketingu korporację The Walt Disney Company wykreowano na instytucję apolityczną, skupioną wyłącznie na interesie dziecka. Taki wizerunek pomaga w biznesie. Przykładem może być tu tryumfalny powrót Disneya do Chin, gdzie od 1949 roku jego produkty były zabronione. Począwszy od lat osiemdziesiątych, na fali liberalizacji za rządów Deng Xiaopinga, małymi krokami zaczęto zdobywać chiński rynek<sup>26</sup>. Nie było to zadanie łatwe – w kraju istniała ostra cenzura, a komunistyczną ideologię nadal traktowano z pełną powagą (w odróżnieniu od ZSRR, gdzie system się kruszył). W 1985 roku uzyskano zgodę na dystrybucję kreskówek. Pierwszy program z Disneyowskimi filmami nadano w chińskiej telewizji w czerwcu 1986 roku. Równocześnie w sklepach pojawiły się zabawki i ubrania z wizerunkami animowanych postaci. Nawet wydarzenia na placu Tiananmen nie przerwały ekspansji. Wprost przeciwnie. „Pekin, izolowany przez skupione na prawach człowieka zachodnie rządy, postanowił poprawić swój wizerunek. Znalazł sojusznika w Disneyu. Pod koniec maja 1990 roku chiński ambasador Zhu Quizhan wraz ze swą dygnitarzy złożył wysoce publiczną i wyreżyserowaną wizytę w Disneylandzie. Była to pierwsza oficjalna wizyta wysłannika Chin od czasów masakry<sup>27</sup> – czytamy w tekście pod znaczącym tytułem *Mickey Mao*. Kamery pokazały, jak Zhu Quizhan ściska dłoń Myszki Miki. Akcja musiała przynieść oczekiwany skutek, skoro w krótkim czasie inni wysocy urzędnicy Chińskiej Republiki Ludowej złożyli wizyty w amerykańskim parku rozrywki. Zgodę The Walt Disney Company na udział w tak kontrowersyjnym wydarzeniu można odczytać jako obronę własnych interesów za wszelką cenę, nawet kosztem sprzeniewierzenia się korporacyjnym ideałom. Trzeba jednak pamiętać, że firma od zawsze prowadziła podobną politykę, choć nigdy w błysku fleszów. Przy wizerunku Myszki Miki próbowali się wcześniej ogrzać Adolf Hitler, Benito Mussolini, Leni Riefenstahl i być może Nikita Chruszczow.

Tak oto w utopijnym świecie Disneylandu Myszka Miki zawarła sojusz z Mao Tse-tungiem. To symboliczne wydarzenie obnażyło podstawy działania Disneyowskiej korporacji. Dla Włta i jego następców liczył się przede wszystkim zarobek, na politykę i społeczne zaangażowanie było miejsce tylko wtedy, gdy nie przeszkadzały w robieniu interesów. Disney mógł sobie pozwolić na zignorowanie Chruszczowa, gdyż w ZSRR i tak nie wyświetlano amerykańskich kreskówek. Gesty przyjaźni ze strony Chin oznaczały otwarcie potężnego rynku. Nie po raz pierwszy w historii kapitalizm zmusił filmowców do wyrzeczenia się idealistycznych przekonań.

### Przypisy:

- <sup>1</sup> Zob. np. S. Watts, *Walt Disney: Art and Politics in the American Country*, „The Journal of American History” 1995, Vol. 82, No. 1, s. 96–97.
- <sup>2</sup> *The Testimony of Walter E. Disney Before the House Committee on Un-American Activities*, [w:] *Walt Disney Conversations*, red. K.M. Jackson, Jackson 2006, s. 40.
- <sup>3</sup> Ibidem, s. 37.
- <sup>4</sup> K. Cohen, *Forbidden Animation. Censored Cartoons and Blacklisted Animators in America*, Jefferson 1997, s. 167, 169.
- <sup>5</sup> Zob. P. Schweizer, *Wojna Reagana*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 2004, s. 18–19.
- <sup>6</sup> Ibidem, s. 19.
- <sup>7</sup> O problemach Disneya z pracownikami piszę za: K. Cohen, *Forbidden Animation...*, op. cit., s. 159–160.
- <sup>8</sup> W recenzji dla „Neue Zürchner Zeitung” z grudnia 1941 roku. Podaję za: E. Leslie, *Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*, London–New York 2002, s. 201–202.
- <sup>9</sup> D. Kunzle, *Dispossession by Ducks: The Imperialist Treasure Hunt in Southeast Asia*, „Art Journal” 1990, Vol. 49, No. 2, s. 159.

- <sup>10</sup> D. Ault, T. Andrae, S. Gong, *An Interview with Carl Barks Duckburg's True Founding Father*, [w:] *Carl Barks Conversations*, red. D. Ault, Jackson 2003, s. 108.
- <sup>11</sup> Z. Ołaniecki, *Sprawa filmu rysunkowego*, „Nowa Kultura” 1950, nr 10, s. 10.
- <sup>12</sup> R. Schickel, *The Disney Version. The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*, Chicago 1997, s. 166.
- <sup>13</sup> O tym incydencie pisali m.in.: R.W. Apple Jr., *No Summit Can Match Boisterous '59 Circus*, „The New York Times” 17.05.1990, s. A20; *Premier Annoyed by Ban on a Visit to Disneyland*, „The New York Times” 21.09.1959, s. 1.
- <sup>14</sup> *The Testimony of Walter E. Disney*, op. cit., s. 35.
- <sup>15</sup> Zob. S. Montefiore, *Stalin. Dwór czerwonego cara*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2006, s. 124.
- <sup>16</sup> F. Chitruk, *Profesja – animator*, „Kinowiedczeskie zapiski” 2005, nr 73.
- <sup>17</sup> F. Chitruk, A. Chrzanowski, *Biesiedy pri jasnoj łunie*, „Kinowiedczeskie zapiski” 2001, nr 52, s. 75.
- <sup>18</sup> Tak sugeruje J. Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, London 1983, s. 308.
- <sup>19</sup> S. Watts, *Walt Disney...*, op. cit., s. 100. M. Barrier, biograf Disneya, potwierdza socjalistyczne poglądy ojca. Zob. idem, *The Animated Man. A Life of Walt Disney*, Berkeley–Los Angeles 2007, s. 15.
- <sup>20</sup> S. Watts, *Walt Disney...*, op. cit., s. 97.
- <sup>21</sup> *People's World*, „Daily Worker” 15.01.1938. Cyt. za: D. Brode, *From Walt to Woodstock. How Disney Created the Counterculture*, Austin 2004, s. 32.
- <sup>22</sup> R. Schickel, *The Disney Version...*, op. cit., s. 214.
- <sup>23</sup> Ibidem, s. 214–215.
- <sup>24</sup> Zob. D. Brode, *From Walt to Woodstock...*, op. cit.
- <sup>25</sup> D. MacFayden, *Yellow Crocodiles and Blue Oranges. Russian Animated Film Since World War Two*, Montréal 2005, s. 129.
- <sup>26</sup> O powrocie Disneya na chiński rynek piszą za: P. Schweizer, R. Schweizer, *Mickey Mao*, [w:] idem, *Disney. The Mouse Betrayed: Greed, Corruption, and Children at Risk*, Washington 1998.
- <sup>27</sup> Ibidem, s. 258–259.

## Summary

The first part of the text is devoted to Walt Disney's involvement in the struggle against communism, including his testimony before the House Committee on Un-American Activities and breaking a strike in his Burbank studio in 1941, allegedly inspired by the Communist Party. I also try to find out, if his suspicions were reasonable and how to explain Disney's aversion to the communism. The second part of the text is devoted to Walt Disney's fascination with socialism, derived from his family home and the Great Depression times. I also focus on Disney's relations with Soviet filmmakers and Soviet film market, trying to find traces of these fascinations in animated cartoons (especially in those who are considered to support president Roosevelt's leftist policy). Third part of the text relates to the business strategy of The Walt Disney Company after 1989, when the head of the studio tried to reconcile the communist ideology with the capitalism, especially on Chinese market, where Disney films and artifacts are distributed.