PRZEGLĄD ZACHODNI
1994, nr 2

GRZEGORZ WIŚNIEWSKI
Warszawa

ELITY KULTURALNE WOBEC PRZEMIAN W ROSJI

Znakomity rosyjski historyk i eseista, Natan Ejdelman, zmarły w 1989 r., nazwał gorbaczowowską *pieriestrojkę* „rewolucją od góry", przyrównując ją do podobnie rewolucyjnych zmian, niegdyś odgórnie zaprowadzonych przez wybitnych monarchów: europeizującego kraj Piotra I i uwalniającego chłopów z poddaństwa Aleksandra II:

„Rola ludu w Rosji była, jak wszędzie, ogromna, ale w rosyjskiej historii przejawiała się ona inaczej aniżeli w krajach o rozwiniętym rynku i burżuazyjnej demokracji: wielka energia, ale samodzielności i inicjatywy o ileż mniej, aniżeli wykonywania woli góry". Wyjątek uczynił dla rosyjskiej inteligencji, której znaczenie w tej sytuacji uznał za szczególne: „...wypełniała tę rolę, którą inteligencja zachodnia dzieliła z szeregiem innych wolnych grup i warstw"[1].

Zupełnie zaś wyjątkową rolę przyszło – co najmniej od pierwszej połowy XIX stulecia – pełnić w Rosji twórcom kultury. W kraju, w którym – jak to dawno już zauważono – niemal zawsze w żałosnej sytuacji znajdował się i kościół, i sądy, i szkoły – kultura, a zwłaszcza literatura piękna, była zmuszona wziąć na siebie rolę spowiednika, duchowego sędziego i nauczyciela społeczeństwa. Stała się nie tylko zjawiskiem ze sfery estetycznej, lecz także formą istnienia polityki, kanałem, poprzez który manifestowały się uczucia religijne, przekonania ideowe i interesy najróżniejszych grup i warstw społecznych. Siergiej Czuprinin wyrażał pogląd, iż w dziejach Rosji był tylko jeden, i to niedługi, okres, w którym sztuka mogła te funkcje przekazać innym, do ich pełnienia powołanym instytucjom życia społecznego – okres względnie (ale tylko względnie) demokratycznego modelu życia politycznego, jaki ukształtował się po ogłoszeniu *Manifestu* w końcu 1905 r. i jaki trwał aż do likwidacji Zgromadzenia Konstytucyjnego na początku 1918 r.[2] W dziejach Rosji zawsze w świadomości społecznej „pisarz jednoczył w sobie dwa mityczne wyobrażenia: z jednej strony – wielkiego proroka i nauczyciela, z drugiej – męczennika, który był gotów za swoje przekonania oddać życie"[3]. I dodać trzeba, że owo oddziaływanie sztuki miało zawsze zasięg nad wyraz szeroki. W określeniu ZSRR (a więc zwłaszcza Rosji) jako „najwięcej czytającego kraju świata"

[1] N. Ejdelman, *»Riewolucyia swierchu« w Rossii*. Moskwa 1989, ss. 59, 169.
[2] S. Czuprinin, *Situacyia*. „Znamia" nr 1/1990, s. 204.
[3] K. Engiel, *Proszczanije s mifom*. „Znamia" nr 1/1992, s. 206.

Przegląd Zachodni, nr 2, 1994 Instytut Zachodni

propagandowej przesady było doprawdy bardzo niewiele, zaś pogrążone w czytaniu książek i „tołstych żurnałów" całe wagony pasażerów wielkomiejskiego metra stanowiły widok codzienny i niemal banalny. Wedle badań przeprowadzonych przez rosyjski Instytut Książki w 1992 r., zainteresowanie czytaniem książek jako sposobem spędzania wolnego czasu zajmowało w Rosji nadal pierwsze miejsce (53,9% odpowiedzi), wyprzedzając oglądanie telewizji (40,2% odpowiedzi), zaś książki były zaraz po żywności, odzieży i obuwiu towarem najbardziej preferowanym przez konsumentów (choć stać ich już było na zakup znacznie mniejszej liczby książek niż dawniej, a i produkcja wydawnicza wyraźnie spadła – z 50 tys. tytułów o łącznym nakładzie 1,8 mld egzemplarzy w 1988 r. do 28 tys. tytułów i 1,25 mld nakładu w 1992 r.)[4].

Te szczególne role społeczne wypełniała kultura i jej twórcy także w czasie, gdy przygotowywała się i poczęła się dokonywać w Rosji rewolucja najnowsza – przejście od totalitaryzmu ku politycznej i ekonomicznej wolności.

Jeśli za kryterium przynależności do szerokiej elity kulturalnej przyjąć na przykład członkostwo związku twórczego, to u progu *pieriestrojki*, w 1985 r., elita ta w Rosji liczyła w przybliżeniu 70-80 tys. osób. Związek Pisarzy ZSRR skupiał wtedy 9,5 tys. osób, Związek Plastyków ZSRR – 19 tys., Związek Kompozytorów ZSRR – 2,5 tys., Związek Filmowców ZSRR – 6,5 tys. (a we wszystkich tych związkach Rosjanie bądź twórcy, których można w mniejszym lub większym stopniu zaliczyć do kultury rosyjskiej, stanowili w przybliżeniu połowę ogółu członków), Wszechrosyjskie Towarzystwo Teatralne – 30 tys. osób; do tego dodać należy 20-30 tys. muzyków-wykonawców, własnego stowarzyszenia twórczego nie posiadających.

Była to oczywiście elita bardzo wewnętrznie zróżnicowana – i pod względem skali talentu, i preferencji estetycznych, i przekonań politycznych, i poziomu życia (byli wśród niej także milionerzy – Anatolij Czerniajew podaje, że prezes Związku Pisarzy ZSRR Gieorgij Markow posiadał w połowie lat osiemdziesiątych na swym koncie oszczędnościowym 14 mln rubli[5] – a więc sumę stanowiącą równowartość około 70 tys. średnich miesięcznych płacy w kraju). Wiktor Niekrasow w napisanym w 1983 r., już na emigracji, opowiadaniu *Saperlipoppette* wyróżniał wśród swych byłych kolegów takie oto kategorie:

1) wierni fizylierzy literatury – „sławią, wzywają, torują, zarażają entuzjazmem, wychowują, wiodą"; wiary – żadnej, główny bodziec – dobra materialne, cyniczni i sprzedajni;

2) podstawowa masa pisarzy – „wiedzą, ile co i kto jest wart, ale także to, że głową muru nie przebijesz"; jeśli piszą o współczesności, ma to pewne cechy

---

[4] J. Majsuradze, *Działalność wydawnicza w Rosji w nowej sytuacji międzynarodowej*. „Notes Wydawniczy" nr 9/1993, ss. 56, 58.

[5] A. Czerniajew, *Szest' let s Gorbaczowym*. Moskwa 1993, s. 95.

podobieństwa do rzeczywistości, choć do całej prawdy oczywiście daleko; odrębną, nową, budzącą nadzieję podgrupę stanowią tu piszący o wsi – w tej sferze pozwala się na więcej;

3) ci, którzy postanowili kategorycznie odmawiać kłamstwa – tych się wyklucza ze Związku Pisarzy, wydala za granicę, czasem wsadza do więzienia, ich książki wycofuje się z bibliotek, ich nazwiska wykreśla się z informatorów i słowników.

Władimir Wojnowicz w opowiadaniu *Czapka* nakreślił groteskowy wręcz wizerunek szeregowego członka Związku Pisarzy, dla którego formalne miejsce w środowiskowej hierarchii, utożsamiane z jakością „przydziałowej" czapki, było na dobrą sprawę ważniejsze od sensu i jakości własnej twórczości. Było w tych ocenach Niekrasowa i Wojnowicza sporo gorzkiej prawdy, ale była też oczywiście – o co zresztą trudno mieć jakiekolwiek pretensje, jako że idzie przecież o utwory artystyczne – spora doza *licentia poetica*; gdyby rzecz miała się inaczej, nie mogłaby literatura i sztuka ostatnich kilkunastu lat odegrać tej roli społecznej, politycznej i estetycznej, którą odegrała. Dotyczy to przede wszystkim literatury i sztuki powstającej w ZSRR czy w Rosji, i tam dostępnej w obiegu oficjalnym, gdyż oddziaływanie wydawnictw obiegu alternatywnego i sztuki emigracyjnej miało do drugiej połowy lat osiemdziesiątych zasięg i wpływ zdecydowanie ograniczony.

Rewolucyjne „odgórne" reformy *pieriestrojki* trafiły na grunt w określony sposób już przygotowany, co w znacznym stopniu ułatwiło i przyspieszyło ich przebieg, doprowadzając w końcu do przemian, których głębię przewidziało bardzo niewielu. Z perspektywy dnia dzisiejszego, tak bardzo różnego od tego, co było wczoraj, o powolnym, długoletnim „drążeniu" świadomości społecznej, nieśmiało, ale nieprzerwanie kiełkujących zarodkach nowego stylu myślenia, jesteśmy łatwo skłonni zapominać – ale przecież trzeba oddać sprawiedliwość duchowym inicjatorom tych procesów.

Pomimo cenzury i autocenzury, wbrew usypiającemu klimatowi okresu zastoju, oficjalna radziecka literatura, teatr, film prowadziły w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ostrożny, ale jednak uporczywy dyskurs moralny i polityczny. Podejmowały próby zmierzające do wyzwolenia samych siebie i swego odbiorcy z dogmatycznych kanonów myślenia, z oficjalnego optymizmu, z obowiązujących wciąż (choć nie tak jednoznacznie, jak się czasami sądzi) recept estetycznych. Poddawana była w literaturze i sztuce ciągłej dyskusji i weryfikacji praktyczna społeczna realizacja wartości i norm moralnych. Wielkie znaczenie miały takie wyróżniające się (czasami wybitne) zjawiska artystyczne, jak np. proza Jurija Trifonowa czy nurt „produkcyjny" i „moralny" w dramaturgii i teatrze. Symbolem tego ostatniego stały się zwłaszcza ostre, publicystyczne sztuki Aleksandra Gelmana, ze słynnym *Protokołem pewnego zebrania* (1975) i *Sami ze wszystkimi* (1982)

– „produkcyjniaki", które w istocie były sztukami o moralności, o tym – wedle słów jednego z bohaterów *Protokołu* – „gdzie każdy z nas w swoim sumieniu wyznaczy granicę między tym, co dopuszczalne a tym, co niedopuszczalne". Ich polemiczna pasja (uwydatniana jeszcze przez świetne realizacje teatralne, np. Olega Jefremowa w moskiewskim *MChAT*) zyskała im wielki społeczny rezonans, nie tylko zresztą w Związku Radzieckim, lecz i w innych krajach ówczesnej wspólnoty socjalistycznej (w Polsce np. *Protokół* w sezonie 1976/1977 osiągnął najwyższą frekwencję spośród wszystkich granych w tym sezonie sztuk zagranicznych, a Gelman był drugim, po Szekspirze, najczęściej granym autorem obcojęzycznym). Przenikliwe i przejmujące „moskiewskie" powieści i mikropowieści zmarłego w 1981 r. Trifonowa nicowały szarą i pełną kompromisów codzienność radzieckiego inteligenta, pytając o sens zakłamanego przez te kompromisy życia. Najważniejsze były tu zapewne: *Zamiana* (1969), *Dom na bulwarze* (1976) i *Stary* (1977). Podobnie dojmujące pytania moralne stawiały filmy Gleba Panfiłowa i Ilji Awerbacha, sztuki Aleksandra Wampiłowa, Wiktora Rozowa, dramaturgów „nowej fali" – Ludmiły Pietruszewskiej i Aleksieja Kazancewa, spektakle kierowanego przez Jurija Lubimowa Teatru na Tagance, twórczość sławnych bardów – Włodzimierza Wysockiego i Bułata Okudżawy. Hasła polityczne pierwszego etapu *pieriestrojki* – powrót do „czystego", wolnego od deformacji i mistyfikacji, leninizmu – antycypowały sztuki Michaiła Szatrowa (*Etiuda rewolucyjna, Tak zwyciężymy*).

Próbę istotnego wzbogacenia źródeł kanonu moralnego, z odwołaniem się do takich tradycyjnych wartości jak ziemia, przyroda czy tradycyjna, kultywowana od wieków moralność ludowa, podjął szeroki nurt „wiejski" literatury pięknej – utwory Walentyna Rasputina (warto przypomnieć wrażenie, jakie wywołało np. jego *Pożegnanie z Matiorą*), Wasilija Biełowa, Wiktora Astafiewa, Fiodora Abramowa, a także proza i filmy cieszącego się szczególną, legendarną nieomal popularnością, Wasilija Szukszyna (którego *Kalinę czerwoną* z 1974 r. tylko w czasie pierwszego roku wyświetlania obejrzało w ZSRR ponad 62 mln widzów). Czyngiz Ajtmatow w powieści *Dzień dłuższy niż stulecie* (1980), w niezwykłej alegorycznej przypowieści o „mankurtach" – kalekach pozbawionych pamięci – wołał, iż ludziom nie wolno odbierać ich tradycji i ich przeszłości. Ku dziedzictwu starej, prawosławnej Rusi zwrócił się w swym, budzącym sensacyjne zainteresowanie i wielkie spory, malarstwie Ilja Głazunow.

I wreszcie nie można zapomnieć o tych twórcach i tych dziełach, które, nie odnosząc się bezpośrednio do współczesności, swym wielkim, egzystencjalnym wymiarem, swym uogólniającym przesłaniem, swą przejmująco tragiczną wizją ludzkiego losu odkrywały rosyjskiej sztuce i jej odbiorcom nowe horyzonty myślowe i estetyczne, zadając na nowo pytania o podstawowym znaczeniu. Taki sens i takie oddziaływanie miały ostatnie kompozytorskie opusy Dymitra

Szostakowicza, z XIV i XV Symfonią, XV Kwartetem smyczkowym, cyklem wokalnym do poezji Michała Anioła, Sonatą na altówkę i fortepian. Taki wymiar posiadały również kompozycje Alfreda Sznitkego – symfonie, koncerty instrumentalne, kantata *Historia doktora Johanna Fausta*. W tym przypadku (podobnie zresztą jak np. u dwojga pozostałych twórców „wielkiej trójki" moskiewskiej awangardy muzycznej – Edisona Denisowa i Sofii Gubajduliny) istotne było też sięgnięcie po najnowsze techniki kompozytorskie. Twórczość awangardowa zdawała się wtedy mieć poza aspektem ściśle artystycznym także sens szerszy, oznaczała nie tylko negację tradycji, lecz także duchowe samookreślenie, przeciwstawienie swojego „ja" wszechobejmującej muzycznej totalitarności[6]. Taki egzystencjalny wymiar miały teatralne realizacje wielkiej rosyjskiej i światowej klasyki, przygotowywane, przede wszystkim w moskiewskim Teatrze przy Małej Bronnej, przez Anatolija Efrosa. Taki wreszcie wymiar charakteryzował niezapomniane filmy Andrieja Tarkowskiego, wśród nich *Andrieja Rublowa* (1969), *Solaris* (1972), *Zwierciadło* (1975).

Droga do publiczności dla wielu spośród tych dzieł nie była łatwa – partyjna cenzura wymuszała w nich liczne zmiany, biurokracja kulturalna opóźniała i ograniczała ich rozpowszechnianie, ustanawiając otwarcie lub skrycie odpowiednie priorytety lub zakazy, oficjalna polityka kulturalna nie zauważała ich przy przyznawaniu prestiżowych nagród i wyróżnień. Takie szykany i taka rezerwa spotkały niektóre kompozycje Szostakowicza (XIV Symfonia) i Sznitkego (I Symfonia), powieści Trifonowa, filmy Tarkowskiego (*Zwierciadło*), inscenizacje Lubimowa i Efrosa, płótna Głazunowa. Gwoli sprawiedliwości przyznać trzeba, że bywały i przypadki odwrotne – np. *Protokół pewnego zebrania* Gelmana dostąpił nawet zaszczytu pochwalnej wzmianki w dokumentach XXV Zjazdu KPZR. Czasem twórcy mocno przeszkadzali sobie nawzajem – władza, w jaką były wyposażone kierownictwa poszczególnych związków twórczych, używana była niekiedy do obrony osobistych czy grupowych interesów, do zwalczania innych (w tym awangardowych) tendencji i nurtów stylistycznych. Mimo wszystko jednak społeczny rezonans dzieł i społeczny autorytet twórców śmiało poszerzających pole krytycznej refleksji, kwestionujących myślowe bądź estetyczne dogmaty, był w tych latach bardzo duży, a „zastępcze" funkcje sztuki, jeśli nie zwiększały się, to na pewno nie malały.

Nie inaczej było i w pierwszym okresie *pieriestrojki*. Choć decydujące impulsy wyszły z Kremla, sztuka dostarczała ważkich bodźców uzupełniających. Środowiska twórcze przyjęły zapowiedzi i pierwsze oznaki *pieriestrojki* w przeważającej większości z autentycznym, niekłamanym entuzjazmem, deklarując i okazując jej żywiołowe poparcie, które uzewnętrzniło się także

[6] Patrz np. wypowiedź pianisty Aleksieja Lubimowa w związku z festiwalem „Alternatywa – ?" („Rossijskaja Muzykalnaja Gazieta" nr 2/1988).

w konkretnych kreacjach artystycznych. I tak nie sposób nie docenić znaczenia, jakie w tym początkowym okresie *pieriestrojki* miały np. publikacje – pisanych oczywiście po części jeszcze przed przełomem – powieści Anatolija Rybakowa *Dzieci Arbatu* oraz *Trzydziesty piąty i później*, Walentyna Rasputina *Pożar*, Czyngiza Ajtmatowa *Szafot* i – nieco później – Aleksandra Kabakowa *Niepowracający*, inscenizacje nowych dramatów Aleksandra Miszarina (*Srebrne wesele*) i Michaiła Szatrowa (*Dyktatura sumienia*) w *MChAT* i w moskiewskim Teatrze im. Leninowskiego Komsomołu, debiutancki film W. Piczula *Maleńka Wiera* czy też – w innym już zupełnie wymiarze – nowe opusy Alfreda Sznitkego, o którym dyrygent Giennadij Rożdiestwienski powiedział, iż po śmierci Szostakowicza przejął pisanie muzyką historii swojego narodu.

Recepcja i rezonans twórczości Sznitkego stanowi także znakomitą ilustrację dokonujących się gwałtownie w tym okresie przewartościowań natury estetycznej w społecznym odbiorze twórczości, a mianowicie erupcji zainteresowania awangardą artystyczną. Spychana w poprzednich latach przez oficjalną politykę kulturalną na peryferia życia kulturalnego, teraz – na zasadzie fascynacji tym, co dawniej było zakazane lub dyskryminowane i za sprawą otwarcia na świat i wpływu obowiązującej tam skali wartości i ocen estetycznych – stała się awangarda przedmiotem znacznie żywszego i powszechniejszego zaciekawienia, a prestiż społeczny jej przedstawicieli wyraźnie wzrósł. Muzyka Sznitkego, Denisowa, Gubajduliny, Słonimskiego czy Knajfela była dawniej grywana stosunkowo rzadko i po kryjomu, permanentnie pomijana przy przyznawaniu różnego rodzaju wyróżnień i tytułów honorowych. Wystarczy przypomnieć, że dzieł Sznitkego od chwili ukończenia przezeń konserwatorium aż po schyłek lat siedemdziesiątych niemal w ogóle nie zakupywano, a w okresie przed *pieriestrojką* kompozytor nie otrzymał żadnej oficjalnej nagrody artystycznej. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych na organizowane w największych i najbardziej prestiżowych salach koncertowych Moskwy koncerty kompozytorskie Sznitkego przychodziły tłumy, na zbędne bilety czyhały setki chętnych, pisały o Sznitkem obszernie specjalistyczne czasopisma i najpopularniejsze gazety codzienne, w najbardziej popularnym cyklu i w porze największej oglądalności pierwszy program telewizji nadawał ponad godzinny z nim wywiad. W Gorkim (Niżnym Nowogrodzie), mieście, gdzie niegdyś miało miejsce prawykonanie jego zakazanej później I Symfonii, odbywał się tygodniowy festiwal poświęcony wyłącznie twórczości Sznitkego, z prezentacją ponad dwudziestu jego utworów. Atmosferę wokół Sznitkego można było określić jako nieledwie kult: szło nie tylko o estetykę, ale i o filozofię – jego głęboka, tragiczna muzyka (krytyk Michaił Tarakanow: „kompozytor zagląda w takie przepaście, o których strach jest nawet pomyśleć") pełniej i wierniej niż jakakolwiek inna odzwierciedlała swój czas i współgrała z duchową kondycją rodaków. Chyba żaden inny kompozytor muzyki poważnej na świecie nie wyrażał w tym momencie w takim stopniu swego

narodu. „Sznitke jest dziś większy od samego siebie, jest symbolem" – pisała gazeta „Izwiestija".

Ów gwałtowny wzrost zainteresowania i społecznego prestiżu objął oczywiście także twórców awangardy z obszaru innych dziedzin sztuki. W sferze plastyki jednym z najbardziej spektakularnych wydarzeń stało się otwarcie w 1990 r. w największej moskiewskiej sali wystawowej, słynnym „Maneżu", wystawy płócien awangardowego studia kierowanego przez Ely Bielutina – tego samego studia, które w 1962 r., w tymże „Maneżu" poddał miażdżącej krytyce sam Nikita Chruszczow, zapoczątkowując tym samym serię wieloletnich szykan jego twórczości i udaremniając nawet zaproszenie Bielutina przez Gomułkę do Polski – rodzinnego kraju ojca artysty. Miała swoją publiczność i klientelę awangarda teatralna i literacka. Zresztą wielka rehabilitacja rodzimej awangardy objęła i przeszłość. Prawdziwymi wydarzeniami stały się olbrzymie, reprezentatywne wystawy wspaniałej awangardowej plastyki i architektury rosyjskiej początków stulecia – twórczości Marca Chagalla, Wasilija Kandinsky'ego, Kazimierza Malewicza, Lubow Popowej, Konstantego Mielnikowa, niemal zupełnie zapomnianego Pawła Fiłonowa. Dość szeroko przypomniano awangardę muzyczną tego samego okresu – utwory Aleksandra Mosołowa, Arthura Louriego, Mikołaja Rosławca.

Jakby swoistym kontrastowym dopełnieniem owej rehabilitacji i rewaloryzacji awangardy, drugim biegunem nowej perspektywy filozoficznej i estetycznej stał się wśród twórców i wśród odbiorców prawdziwy renesans kultury związanej z prawosławiem. Dokonał się on w formie zwrotu ku jej historycznemu dziedzictwu, a także jako odnalezienie w niej nowego źródła inspiracji twórczości współczesnej. Silny bodziec, a także jakby oficjalne przyzwolenie (zachętę?) stanowiły tu zorganizowane na szeroką skalę w 1988 r. obchody 1000-lecia chrztu Rusi. Na estrady koncertowe powróciła muzyka prawosławna – od klasyki gatunku poczynając, na twórczości kompozytorów współczesnych kończąc. Ta ostatnia była zaprezentowana nader ciekawie. Przede wszystkim dotyczyło to inspirowanych dziedzictwem prawosławia nowych dzieł jednego z najznakomitszych żyjących kompozytorów rosyjskich – Rodiona Szczedrina. Reprezentujące kolejny, „neoruski" etap jego twórczości symfoniczna *Stichira* (1987) i utwór na chór *Napiętnowany anioł* (1988), oryginalnie zespalające starą cerkiewną tradycję i współczesny język muzyczny, stały się autentycznymi wydarzeniami kulturalnymi. Do prawosławia odwoływał się nadal w swej twórczości malarskiej Ilja Głazunow. Do wiary poczęło się przyznawać, czasami nawet demonstracyjnie, wielu wybitnych przedstawicieli rosyjskiej elity artystycznej.

Dość szybko upadły budowane przez lata dzięki pełnionym funkcjom oficjalnym, nie poparte zaś odpowiedniej miary osiągnięciami artystycznymi, autorytety niektórych dygnitarzy związków twórczych – wśród nich przewodniczącego Związku Pisarzy ZSRR Gieorgija Markowa czy szefa (od 1948!)

Związku Kompozytorów ZSRR Tichona Chriennikowa (choć np. ten ostatni dzięki umiejętnościom dyplomatycznym i organizacyjnym potrafił utrzymać się na swym stanowisku aż do 1991 r.). Związki twórcze, wciąż jeszcze wyposażone w określone prerogatywy (m.in. nadzór nad niektórymi wydawnictwami i pismami) oraz dysponujące niemałymi środkami materialnymi, stały się, podobnie jak i środki masowego przekazu, mityngi i spotkania autorskie terenem ostrej walki zwolenników reform z tą mniejszością, która z przyczyn bądź ideowych, bądź merkantylnych była im niechętna, która otwarcie lub skrycie podejmowała próby przyhamowania zmian lub przynajmniej obrony własnej pozycji, zdobytej w ramach starego porządku. Dość wcześnie ujawniły się w związkach twórczych także inne płaszczyzny i kryteria ideowych i politycznych podziałów. Do nich jeszcze w tym szkicu powrócimy.

Wymiana kadr kierowniczych i reorientacja polityki najszybciej dała o sobie znać w Związku Filmowców. Najbardziej złożona sytuacja ukształtowała się w Związku Pisarzy, w którym bardzo długo (aż do puczu z sierpnia 1991), duże, a nawet decydujące wpływy zachowali reprezentujący średnią klasę pisarską dawni „fizylierzy" literatury socjalistycznej, zaś w kierownictwie Związku Pisarzy RFSRR zgrupowali się twórcy o orientacji nacjonalistycznej. W rezultacie, w opozycji do dotychczasowych struktur zaczęły się formować nowe organizacje pisarskie („Apriel", Związek Pisarzy Rosyjskich, Związek Pisarzy Niezależnych). Dodać trzeba, że już na samym początku *pieriestrojki* doszło do utworzenia nowych związków twórczych grupujących ludzi teatru (Związek Twórców Teatru RFSRR i Związek Twórców Teatru ZSRR, z cieszącymi się dużym środowiskowym autorytetem liderami – Michaiłem Uljanowem i Kiryłłem Ławrowem) i podjęto też działania na rzecz utworzenia organizacji twórczej zrzeszającej muzyków-wykonawców.

Utrzymaniu wysokiego stopnia obecności sztuki w życiu społecznym i dużego społecznego prestiżu twórców kultury sprzyjała widoczna w tym okresie wielka aktywność elit artystycznych w sferze organizacji i stymulacji życia kulturalnego. Erupcja inicjatyw, jaka tu nastąpiła, była doprawdy ze wszech miar godna podziwu i, co najważniejsze, nowe inicjatywy były z powodzeniem realizowane. Nie przeszkadzały temu, o dziwo, coraz wyraźniej rysujące się trudności gospodarcze kraju. Twórcy kultury, często bardzo wybitni, zaangażowali się w tworzenie szeregu nowych instytucji i zespołów artystycznych o najróżniejszym profilu i najróżniejszym statusie formalnym: wydawnictw, pism, teatrów, zespołów muzycznych, studiów filmowych, grup plastycznych. Nastąpił, na przykład, dalszy rozwój ruchu teatrów studyjnych. Choć niektóre okazywały się efemerydami, te, które skutecznie oparły się przeciwnościom, w istotny sposób wzbogacały życie teatralne. W Moskwie ustabilizowaną działalność prowadziło co najmniej dwadzieścia takich placówek, a ruch studyjny dysponował nawet własnym pismem. Bodaj jeszcze bardziej imponujące rzeczy działy się w sferze muzyki: dla przykładu w latach

1990-1991, kiedy kryzys gospodarczy już bardzo się pogłębiał, w Moskwie powstało sześć nowych wielkich orkiestr symfonicznych – w sumie działało tam takich orkiestr piętnaście. Jak grzyby po deszczu pojawiły się nowe imprezy, konkursy, festiwale, i to często z bardzo elitarnym repertuarem. Podczas spotkań i wieczorów autorskich dużą aktywność przejawiali czołowi przedstawiciele pokolenia „lat sześćdziesiątych" – legendy chruszczowowskiej odwilży – Jewgienij Jewtuszenko, Andriej Wozniesienski, Bella Achmadulina. Na skutek silnych nacisków społecznych, w tym w znacznej mierze postawy elit kulturalnych, od 1989 r. władze zniosły limitowanie papieru na prasę i czasopisma, co pozwoliło zaspokoić zapotrzebowanie na rozchwytywane periodyki kulturalne. W rezultacie w 1990 r. liczba prenumeratorów tygodnika „Litieraturnaja Gazieta" wyniosła 4,2 mln, tygodnika „Ogoniok" – 4 mln, miesięcznika „Nowyj Mir" – 2,4 mln, miesięcznika „Znamia" – 0,9 mln, miesięcznika „Mołodaja Gwardija" – 0,7 mln, wychodzącej dwa razy w tygodniu gazety „Sowietskaja Kultura" – 0,5 mln, miesięcznika „Nasz Sowriemiennik" – 0,4 mln. W tych i innych periodykach, a także w odrębnych wydaniach książkowych, po raz pierwszy ujrzało wtedy w oficjalnym obiegu światło dzienne i zyskało szansę na masowy kontakt z rodzimym czytelnikiem szereg wybitnych utworów literatury rosyjskiej powstałych nieraz kilka dziesięcioleci temu, włączając w to dzieła pisarzy tej miary, co Borys Pilniak, Andriej Płatonow (*Czewengur*, *Wykop*), Anna Achmatowa (*Requiem*), Borys Pasternak (*Doktor Żywago*), Waislij Grossman (*Życie i los*, *Wszystko płynie*), ze współczesnych zaś np. Wieniedikt Jerofiejew (*Moskwa – Pietuszki*). Wkrótce szeroką falą napłynęła też literatura wszystkich generacji (a zwłaszcza tej trzeciej) emigracji. Elity kulturalne stać było na skoordynowane szerokie akcje: na przykład 28 czerwca 1990 r. wieczorem przerwano w całym kraju na pięć minut przedstawienia teatralne, koncerty, projekcje filmowe i inne imprezy artystyczne, by całemu społeczeństwu zwrócić uwagę na nie zaspokajane przez państwo potrzeby materialne kultury. Zarazem w warunkach kształtującego się wolnego rynku elity artystyczne potrafiły też szybko porozumieć się z nową elitą gospodarczą, znajdując w niej wielu poważnych sponsorów dużych przedsięwzięć artystycznych (tak np. *Credobank* podjął się finansowania najlepszej spośród nowych moskiewskich orkiestr symfonicznych – Rosyjskiej Narodowej Orkiestry Symfonicznej Michała Pletniowa oraz Teatru Romana Wiktiuka). Sponsorowanie inicjatyw kulturalnych przez nowy prywatny *business* miało w Rosji znacznie większy wymiar aniżeli w innych krajach bloku wschodniego – najwidoczniej dawała tu o sobie znać wspaniała tradycja wielkich rosyjskich mecenasów: Trietiakowów, Mamontowów, Morozowów i innych.

Pewna część wybitnych przedstawicieli elit kulturalnych zaangażowała się w politykę także całkiem bezpośrednio – poprzez objęcie określonych stanowisk i funkcji politycznych. W wybranym w 1989 r. nowym najwyższym organie władzy ustawodawczej ZSRR każdemu ze związków twórczych

oddano do dyspozycji aż 10 mandatów. W tymże roku po raz pierwszy od wielu dziesięcioleci człowiek sztuki – reżyser i aktor Nikołaj Gubienko objął funkcję ministra kultury ZSRR. Innemu aktorowi – Jurijowi Sołominowi – powierzono kierowanie ministerstwem kultury RFSRR. Czyngiz Ajtmatow został członkiem rady prezydenckiej, a potem radzieckim ambasadorem w Luksemburgu. Jedno z najdramatyczniejszych przemówień skierowanych przeciw partyjnym konserwatystom na ostatnim zjeździe KPZR w lipcu 1990 r., wygłosił Michaił Uljanow. Do składu ostatniego Komitetu Centralnego KPZR weszli – obok tradycyjnie tam wprowadzanych przedstawicieli kierownictw związków twórczych – także Wasilij Biełow i Aleksander Gelman. Z czasem można było jednak zauważyć, że rola rosyjskich twórców kultury w funkcjonowaniu struktur politycznych i w życiu politycznym w ogóle zaczęła ulegać stopniowemu zmniejszeniu na rzecz kształtującej się nowej elity polityków zawodowych.

Umniejszać się też poczęła powoli rola, jaką w ekspresji i ewokacji nastrojów społecznych odgrywała sama współczesna rodzima sztuka. Najwyraźniej – czego przykłady już podawaliśmy – sztuka dawała o sobie znać na pierwszym etapie *pieriestrojki*, który można by umownie określić jako antystalinowski. Jednym z ostatnich tego przejawów była polemika (z atakami „Prawdy" włącznie), jaką wzbudziła kolejna historyczna sztuka Michaiła Szatrowa *Dalej... dalej... dalej...*, wydrukowana na początku 1988 r. Potem coraz większe znaczenie zdawały się osiągać udostępniane właśnie szeroko rewindykacje sprzed dziesięcioleci oraz literatura emigracyjna, w tym w szczególności twórczość Aleksandra Sołżenicyna. Jeśli w pewnym momencie z duchową kondycją rodaków tak bardzo współgrała twórczość Sznitkego, za bodaj najpoważniejszy – gdy mowa o twórcach i dziełach wybitnych – dysonans wobec swego czasu niektórzy uznali kolejny film Gleba Panfiłowa, znanego i cenionego twórcy m.in. filmów: *Początek*, *Proszę o głos* czy *Temat*. W 1990 r., tym samym, w którym Sznitke odmówił kandydowania do Nagrody Leninowskiej (z przyczyn ideowych, jako katolik), Panfiłow zaprezentował film *Matka*. Niemal całkowite zignorowanie dzieła przez aparat dystrybucji i wstrzemięźliwość części krytyki, „Niezawisimaja Gazieta" nieco później skomentowała ironicznie: „Ten niewspółczesny Panfiłow – zamiast Pasternaka i Sołżenicyna zekranizował Gorkiego". W rzeczy samej film Panfiłowa daleko wykroczył poza literacki pierwowzór, dając we wspaniałej formie artystycznej wielki, panoramiczny, wszechstronny i wstrząsający wizerunek całego społeczeństwa rosyjskiego w przededniu rewolucji 1905 r.

Szybko zmieniająca się i rozsadzająca dotychczasowe struktury rzeczywistość, gwałtowna radykalizacja nastrojów i postaw politycznych poczęły już na tym etapie bardzo wyraźnie wyprzedzać sztukę, której funkcje zaczęły przejmować – w miarę swej emancypacji – polityka, refleksja humanistyczna, po części też religia. Niezależnie od przypadku *Matki* Panfiłowa, stosunkowo

najwytrwalej usiłował wciąż towarzyszyć gwałtownie przeobrażającemu się otoczeniu film, w kilku przypadkach z dużym sukcesem artystycznym (choćby *Niebiosa obiecane* Eldara Riazanowa, *Obłok – raj* Nikołaja Dostala czy *Taxi-blues* i *Lunapark* Pawła Łungina) – ale jego społeczne oddziaływanie ograniczał fakt, iż w tym czasie rosyjskie kina nieomal całkowicie zaprzestały prezentacji rodzimej produkcji, koncentrując się na komercyjnym repertuarze zachodnim. Jeśli szlagierem moskiewskich teatrów w początkowym okresie *pieriestrojki* były spektakle *par excellence* polityczne, na początku lat dziewięćdziesiątych największą popularnością wśród moskiewskich teatromanów cieszyły się demonstracyjnie od polityki odległe przedstawienia Teatru Romana Wiktiuka (*M. Butterfly* Davida Hwanga, *Dwoje na huśtawce* Williama Gibsona).

Do rangi smutnego symbolu urósł Teatr na Tagance, niegdyś sztandarowy przedstawiciel teatru zaangażowanego. Po powrocie z emigracji w 1989 r. Jurija Lubimowa, zdołał przygotować kilka premier, po czym, w rezultacie wynikłego w 1992 r. dość gorszącego konfliktu między Lubimowem a jednym z jego czołowych aktorów, kiedyś także szefem Taganki, a potem ministrem kultury ZSRR Nikołajem Gubienko, zespół rozpadł się na dwie odrębne trupy.

Swoją obecność na politycznej arenie wyraźnie zaakcentowali jeszcze rosyjscy (a ściślej przede wszystkim moskiewscy) twórcy kultury w czasie puczu w sierpniu 1991 r. To w dużej mierze postawa moskiewskiej inteligencji zadecydowała wtedy o udaremnieniu próby przewrotu. Tradycje politycznych zaangażowań rosyjskiego artysty i pisarza podjęli między innymi przybyły natychmiast do moskiewskiego „Białego Domu" z zagranicy Mścisław Rostropowicz oraz Jewgienij Jewtuszenko, który w drugim dniu puczu napisał i odczytał pod siedzibą rosyjskiego parlamentu stosowny okolicznościowy wiersz, w którym przyrównał ów gmach do „płynącego w nieśmiertelność (...) zranionego marmurowego łabędzia wolności". W kilka dni później zaiste teatralny gest polityczny wykonał znany reżyser, szef Teatru im. Leninowskiego Komsomołu w Moskwie, niegdyś twórca wymienianych już tu świetnych spektakli sztuk Szatrowa: *Etiuda rewolucyjna* i *Dyktatura sumienia* – oto przed kamerami telewizji na oczach milionów widzów spalił swoją legitymację członka KPZR.

Lubimow i kilku innych emigrantów powróciło do Rosji, Rostropowicz i wielu innych zaczęło do ojczyzny regularnie przyjeżdżać. Znacznie jednak większa liczba twórców w tych latach Rosję opuściła, choć w większości przypadków, jak można domniemywać, nie na zawsze, raczej na kilkuletnie stypendia i kontrakty. Zmienił miejsce zamieszkania Sznitke – na Niemcy, zresztą kraj, z którym związany jest pochodzeniem. Do Niemiec też na kilkuletnie stypendium twórcze wyjechał Rodion Szczedrin, wraz ze swą małżonką Mają Plisiecką. By wykładać na uniwersytetach w USA, wyjechał poeta i publicysta, redaktor naczelny tygodnika „Ogoniok" Witalij Korotycz, potem poszedł w jego ślady Jewtuszenko. Na dłuższych kontraktach

zagranicznych znalazło się mnóstwo wybitnych muzyków, na ogół jednak regularnie odwiedzających ojczyznę. Jeśli jednak przeniósł się do ojczyzny swoich przodków najwybitniejszy kompozytor współczesnej Rosji, daleki był od tego inny Niemiec z pochodzenia, a najwybitniejszy współczesny rosyjski artysta-muzyk – „pianista wieku", jak go się tam często nazywa, Światosław Richter. Lata *pieriestrojki* stały się dlań okresem wielkiej w Rosji aktywności i kolejnego wzlotu artystycznego, potwierdzonego przygotowaniem kilku nowych programów, które jego wielbicieli ponownie „rzuciły na kolana". Twórczy wzlot przeżywał także legendarny Innokientij Smoktunowski, może największy dziś aktor Europy. Obok kilku ról teatralnych najwybitniejszym tego świadectwem stała się tytułowa kreacja we wstrząsającym filmie L. Gorowieca *Damski krawiec*, osnutym na tle masakry Żydów w Babim Jarze.

Film *Damski krawiec*, który oglądałem w Moskwie podczas Tygodnia Kultury Żydowskiej na początku 1991 r., kończyła scena przemarszu idących na śmierć Żydów. Otaczająca pochód miejska sceneria sprzed półwiecza zmieniała się potem we współczesną, co miało tu symbolizować ciągłą obecność problemu żydowskiego w Rosji. Kilka lat wcześniej, w 1986 r., krążyły w Rosji w niemałej liczbie egzemplarzy kopie korespondencji pomiędzy Natanem Ejdelmanem a Wiktorem Astafiewem, w której ten drugi dawał w dość niewybrednej formie wyraz swemu nacjonalizmowi, a zwłaszcza antysemityzmowi.

Poglądy takie dały o sobie znać także w ramach wielkiej dyskusji, jaka toczyła się w latach *pieriestrojki* wśród rosyjskich elit intelektualnych i która podzieliła gazety, czasopisma, organizacje twórcze, ludzi. A był to ewokujący dawne, historyczne konflikty spór o rzecz bardzo ważną – o stosunek Rosji do otaczającego świata, do Europy, do dorobku zachodniej cywilizacji. Wśród trwającej wciąż walki zwolenników reform z obrońcami starego porządku dyskutowano o tym, jak ma owa nowa Rosja wyglądać (czy też, w myśl tytułu głośnego traktatu Sołżenicyna z lipca 1990 r., „jak mamy urządzić Rosję") – czy ma to być Rosja „europejska", otwarta na Europę i do niej upodobniona, przypominająca swym urządzeniem i ustrojem współczesne państwa zachodnie, czy też ma to być Rosja „rosyjska", strzegąca swej duchowej odrębności, nawiązująca do swych specyficznych tradycji, skierowana bardziej ku sobie niż reszcie świata. Na nowo odżywał „problem rosyjski", na nowo stawiano pytania, których rodowód sięgał daleko w przeszłość – co najmniej do epoki Piotra Wielkiego, a które tak bardzo dręczyły i pasjonowały Rosjan w ubiegłym stuleciu, wyrażając się w walce ideologii słowianofilów i okcydentalistów („zapadników").

Ci – a była to liberalna większość inteligencji, w tym i elit artystycznych – którzy przyszłość Rosji widzieli w przejęciu wzorców demokracji zachodniej, na pierwszym miejscu stawiali jednostkę i prawa człowieka, a za najlepszy

sposób urządzenia kraju uznawali system demokracji parlamentarnej. O żadnej rosyjskiej specyfice nie mówili, a jeśli, to mając na myśli ukształtowane przez wieki cechy i stereotypy zachowań o charakterze negatywnym. Byli zwolennikami otwartości na świat, odrzucali nacjonalizm i ksenofobię. Wierzyli w postęp, w naukę, w oświatę. Za symbol tej postawy i tych poglądów uchodził Andriej Sacharow.

„Za jedyną gwarantującą każdemu krajowi pomyślność uznaję demokratyczną drogę rozwoju. Panujący w Rosji przez wieki niewolniczy, poddańczy duch, skojarzony z pogardą wobec cudzoziemców, ludzi innej krwi i innej wiary uważam za wielkie nieszczęście, a nie przejaw narodowego zdrowia" – pisał Sacharow jeszcze w 1974 r.[7]

A myśli te zostały sformułowane w polemice z Sołżenicynem, którego można uznać za duchowego ojca i patrona obozu przeciwnego – zwolenników Rosji odnoszącej się do obcych wzorów z mniejszym lub większym dystansem, Rosji „prawdziwie narodowej", „prawdziwie rosyjskiej". Korzenie tych poglądów tkwiły w XIX-wiecznym słowianofilstwie. Nie było ono doktryną jednolitą, w swym dziejowym rozwoju doznawało istotnych metamorfoz. Jak pisał w swej książce *Idea rosyjska i rok 2000* Aleksander Janow, początkowo było przede wszystkim protestem przeciw sakralizacji władzy państwowej, potem, w drugim pokoleniu słowianofilów, już swoistym amalgamatem ekspansjonizmu i nacjonalizmu, wreszcie na początku XX stulecia jego oblicze w poważnym stopniu ukształtował antysemityzm. Nie były też jednolite poglądy współczesnych kontynuatorów słowianofilstwa. Z poglądami Sołżenicyna najbardziej utożsamiało się chyba ich skrzydło umiarkowane, nazywane czasem w prasie „narodowo-liberalnym". Jeśli zwolennicy Sacharowa za punkt wyjścia uznawali jednostkę, zwolennicy Sołżenicyna upatrywali go w narodzie i wartościach narodowych, nad indywidualizmem stawiając kolektywizm, jako pochodną rosyjskiej „soborności". Do narodowych, pochodzących jeszcze z odległej przeszłości tradycji (np. systemu ziemstw) powinien też ich zdaniem nawiązywać ustrój państwa. Do współczesnych demokracji zachodnich współcześni „słowianofile" odnosili się z rezerwą, widząc raczej konieczność szukania własnej, odrębnej drogi, nie wyłączającej np. jakichś elementów monarchizmu. W organizacji społeczeństwa bardziej niż na prawo kładli nacisk na czynnik moralny, szeroko odwoływali się do prawosławia. Ideałem była dla nich nie Rosja sprzed października 1917 r., lecz sprzed lutego owego roku. Ostro sprzeciwiali się poglądom o „archetypicznych" negatywnych narodowych cechach Rosjan.

[7] Szczególnie w artykule *O liście Aleksandra Sołżenicyna »Do przywódców Związku Radzieckiego«*.

Przegląd Zachodni, nr 2, 1994 Instytut Zachodni

Bardziej radykalni za źródło zła i nieszczęść nękających w przeszłości i teraźniejszości Rosję skłonni byli uznawać wyłącznie wpływy zewnętrzne – od zachodniego liberalizmu po „zachodni" komunizm i syjonizm. Igor Szafarewicz w swym programowym szkicu *Rusofobia* (powstałym na początku lat osiemdziesiątych, a opublikowanym w 1989 r. w miesięczniku „Nasz Sowriemiennik") pisał o istnieniu w dzisiejszej Rosji, w ramach „Wielkiego Narodu", demonicznego „Małego Narodu", usiłującego całkowicie ten pierwszy sobie podporządkować; ów „Mały Naród" miała stanowić „jakaś część inteligencji", której główny rdzeń stanowią „nacjonalistycznie nastawieni Żydzi".

Ów radykalny, bardzo nacjonalistyczny i ksenofobiczny nurt współczesnego słowianofilstwa był o tyle istotny, że otwarcie związało się z nim kilku wybitnych pisarzy, zwłaszcza przedstawicieli nurtu wiejskiego – Walentyn Rasputin, Wasilij Biełow, Jurij Bondariew. Literackim wyrazem potępienia zgubnych wpływów obyczajowych Zachodu stała się np. ogłoszona w 1986 r. w tymże „Naszym Sowriemienniku" powieść Biełowa *Wszystko przed nami.* Logika rozwoju sytuacji politycznej przywiodła przy tym niektórych spośród tych twórców do sojuszu z obozem przeciwników reform i zwolenników powrotu do starego, dogmatycznie komunistycznego porządku – Bondariew i Rasputin w lipcu 1991 r. złożyli swe podpisy pod głośnym *Słowem do narodu,* które stało się swoistym preludium do puczu Janajewa.

W sferze estetycznej „słowianofile" byli na ogół zwolennikami tradycjonalizmu lub wręcz akademizmu; za znakomitą tego ilustrację może tu posłużyć Ilja Głazunow. Jego ideałem politycznym była monarchia, estetycznym zaś – realistyczne malarstwo rosyjskie XIX stulecia, a estetykę awangardową utożsamiał z komunizmem i traktował jako wymysł szatana[8].

Pytanie o oblicze nowej Rosji pozostaje nadal aktualne. I dla świata, i dla samej Rosji byłoby zapewne niedobrze, gdyby duży wpływ uzyskały tendencje nacjonalistyczne i izolacjonistyczne. Ale również niedobrze byłoby, gdyby w ekspiacyjnych porywach (już Konstanty Aksakow pisał, że sens historii rosyjskiej tkwi w powszechnej ekspiacji) lub w neofickim zachwycie dla „cywilizowanego świata", jak się dziś określa w Rosji Zachód, zakwestionowała ona czy zatraciła część samej siebie, część z tego niewątpliwego i wielkiego dorobku, jakie przez wszystkie okresy swej historii wnosiła do światowej kultury.

Nie są to jedyne wyzwania, jakie obecny czas niesie rosyjskim elitom kulturalnym. Muszą one liczyć się z prawdopodobieństwem istotnego ograniczenia społecznych ról i społecznych funkcji sztuki, prawdopodobieństwem strącenia sztuki z tego piedestału, na który wyniosła ją cała rosyjska historia. I muszą one liczyć się z możliwością strącenia z podobnego piedestału ich

[8] Np. w wypowiedzi dla polskiej telewizji, emitowanej we wrześniu 1993 r.

samych. A jest to piedestał niezwykle wysoki – społeczny kult twórcy i artysty chyba nigdzie nie osiągnął, i to od dawna, takich rozmiarów, jak w Rosji. Nigdzie poza Rosją nie sposób wyobrazić sobie takiego stopnia uwielbienia, niemal deifikacji narodowego poety, jakim w tym kraju cieszy się Aleksander Puszkin. Nigdzie poza Rosją nie sposób wyobrazić sobie takiego sposobu istnienia i takiej temperatury odbioru dzieła literackiego, jakich świadectwem jest wypełniona od podłogi do sufitu napisami i rysunkami miłośników *Mistrza i Małgorzaty* czteropiętrowa klatka schodowa moskiewskiego mieszkania Michaiła Bułhakowa. Nigdzie poza Rosją nie sposób wyobrazić sobie, by nie występującą na scenie już od ponad trzydziestu lat wielką primabalerinę Galinę Ułanową rozpoznawał na ulicy co drugi przechodzień.

A może jednak na tym piedestale sztuka i twórcy pozostaną – wiara Rosjan w ich posłannictwo wydaje się mimo wszystko wciąż jeszcze bardzo silna. Potwierdził ją ostatnio nie kto inny, jak Josif Brodski, podczas uroczystości wręczenia mu honorowego doktoratu Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach stwierdzając, iż kultura, a w szczególności literatura, jest jedyną asekuracją, dzięki której republika może uchronić się przed wulgarnością człowieczego serca.

Przegląd Zachodni, nr 2, 1994 Instytut Zachodni

NASZE WYDAWNICTWA

NIEMCY W OPINII WŁASNEJ I ŚWIATA

Zebrał i opracował Joachim Glensk

Ark. wyd. 30, nakład 2000 egz.

Celem prezentowanej antologii opinii o Niemcach i Niemczech jest zapoznanie czytelnika z różnorodnością poglądów na temat przeszłości i teraźniejszości Niemców. Niniejszy tom zawiera cytaty związane z ogólnymi zagadnieniami natury społeczno-politycznej (świadomość historyczna, język, militaryzm, moralność, nacjonalizm, hitleryzm, charakter narodowy...). Moment zjednoczenia Niemiec jest na tyle ważnym wydarzeniem nie tylko w dziejach tego państwa i narodu, ale i w skali europejskiej, że w pełni uzasadnia opublikowanie kompedium pozwalającego lepiej zrozumieć w jakim nastroju i z jakimi kompleksami przychodzi współczesnym Niemcom odnaleźć się we współczesnej ojczyźnie.

DO NABYCIA:

- **w księgarniach naukowych**
- **w Instytucie Zachodnim, 61 - 772 Poznań, Stary Rynek 78/79 (także za zaliczeniem pocztowym)**
- **w księgarni „Pod ratuszem", Poznań, Ratuszowa 25/27 (domki budnicze)**