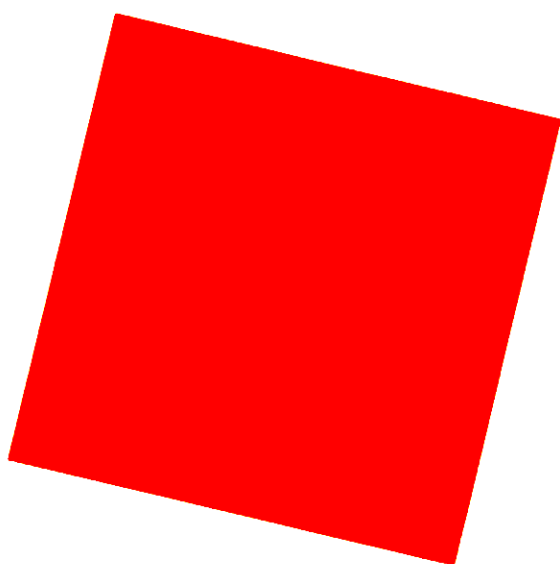
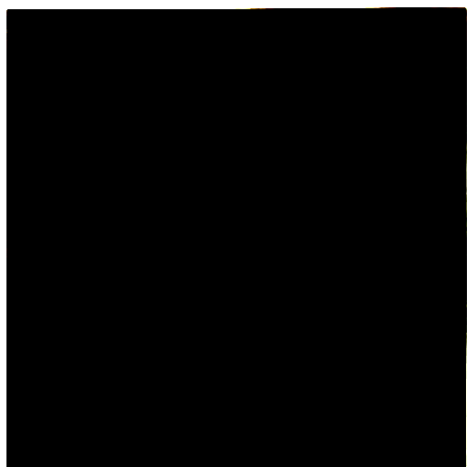




PIOTR PIOTROWSKI

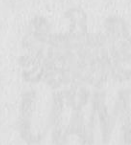
**ARTYSTA
MIĘDZY
REWOLUCJĄ
I REAKCJĄ**



Piotr Piotrowski

Artysta między rewolucją i reakcją

Studium z zakresu
etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej



POZNAN 1981

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

SERIA HISTORIA SZTUKI NR 22

Piotr Piotrowski

Spis treści

Artysta między rewolucją i reakcją

Studium z zakresu

etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej



POZNAŃ 1993

78144

ABSTRACT. Piotrowski Piotr, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej* (An Artist between the Revolution and Reaction. A study of the Ethical History of Art of the Russian Avant-Garde). Seria Historia Sztuki nr 22, pp. 171. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 83-232-0592-2. ISSN 0083-4270. Poznań 1993. Polish text with a summary in English.

This is a book on the Russian avant-garde in Soviet Russia analyzed in its historical context and the evolution from "war communism", through the NEP, up to Stalinism. A subject of the first part is the investigation of both the Bolsheviks' attitude towards the avant-garde and the artists' strategy in the changing reality. The second part of the book is devoted to the problems of "visuality" of the avant-garde. The last one concerns a question of the historical and political responsibility of the avant-garde in Leninist and Stalinist Russia.

Piotr Piotrowski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań – Poland.



Reprodukcje ilustracji: RYSZARD RAU

Okladkę projektował: PIOTR SIKORSKI

Redaktor: BERNADETA TYRANOWSKA

Redaktor techniczny: ELŻBIETA RYGIELSKA

ISBN 83-232-0592-2
ISSN 0083-4270

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydanie I. Nakład 1920+80 egz. Ark. wyd. 11,75. Ark. druk. 10,75. Papier masz. kl. III, 80 g. 70×100.
Oddano do składania w październiku 1992 r. Podpisano do druku i druk ukończono w marcu 1993 r.



POZNAŃSKA DRUKARNIA NAUKOWA
POZNAŃ, UL. HEWELIUSZA 40

Spis treści

Wstęp	7
I. Obecność artysty	13
II. Obecność obrazu	47
III. Dialektyka przeznaczenia	131
Spis ilustracji	168
An Artist between the Revolution and Reaction. A Study of the Ethical History of Art of the Russian Avant-Garde (Summary)	170

Wstęp

„Pewien mędrzec wschodni w swoich modlitwach prosił niezmiennie Boga, by oszczędził mu życia w interesującej epoce. Ponieważ nie jesteśmy mędrkami, Bóg nas nie oszczędził i żyjemy w interesującej epoce”. Tymi słowami Albert Camus rozpoczął swój wykład na uniwersytecie w Uppsali z okazji przyznania mu Nagrody Nobla¹. Z całą pewnością, wszystko można powiedzieć o naszej epoce, tylko nie to, że nie jest „interesująca”.

Nasza epoka, a przynajmniej wszystko to, co jest w niej „interesujące”, zrodziło się z buntu, z rewolucji i kontrrewolucji, z przemocy i marzeń o powszechnym szczęściu, z utopii i brutalnym jej zetknięciu z polityką. Artysta był na czele tych procesów. On wybierał bunt i rewolucję, ale też wraz ze swymi sojusznikami – przeważnie ideologami lewicy – stykał się z oporem materii niechętniej utopii. Wraz ze swymi przyjaciółmi, ale też i adwersarzami, wikał się w dialektyczne mechanizmy historii. Oni, jego ideowi sojusznicy, ponoszą odpowiedzialność za swe czyny, za idee i zbrodnie dokonane w imieniu historii. Czy on, artysta buntu i rewolucji, twórca, który starał się dostarczyć język utopii i polityce, także taką odpowiedzialność ponosi? Oto pytanie, z jakiego zrodziła się ta książka.

Sztuka do czasów Rewolucji Francuskiej – twierdzi Camus – była sztuką zgody. Odtąd zaś zaczyna się sztuka buntu². Bunt jednak, jak wykazał on w *Człowieku zbuntowanym*, ma swoją logikę³. Zaczyna się od szlachetnego,

¹ A. Camus, *Artysta i jego epoka*, w: A. Camus, *Dwa eseje*, Warszawa 1991, s. 127.

² Ibid., s. 132.

³ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, Kraków 1984 (przedruk: Instytut Literacki, Paryż 1958).

solidarnościowego *cogito*: „buntuję się, więc jesteśmy”. Dochodzi jednak do historycystycznego: „będziemy”. Zasada: „buntuję się, więc będziemy” stała się w XX wieku najbardziej złowrogim hasłem, wyznaniem wiary w „niezlomne prawa historycznego przeznaczenia”, wiary usprawiedliwiającej straszliwy mord dokonany na milionach ludzi.

W historii buntu tkwi więc pewna sprzeczność, powiedziałbym tragedię; tragedia w pierwotnym, antycznym, a więc fatalistycznym tego słowa znaczeniu. Tragedia ta powstała z napięcia między pojęciami „wolności” i „sprawiedliwości”.

Buntownicy żądali absolutu, absolutnej wolności i absolutnej sprawiedliwości. Totalność tego postulatu spowodowała, że wolność absolutna zakpiła ze sprawiedliwości. Ale też odwrotnie: absolutna sprawiedliwość zaprzeczyła wolności. Aby osiągnąć wolność, trzeba było zawiesić sprawiedliwość; żeby jednak, w konsekwencji, wprowadzić sprawiedliwość, należało poświęcić wolność⁴. Oczywiście „przejęciowo”, w imię historii, która będąc najwyższym sędzią, miała rozgrzeszać i usprawiedliwiać, karać i nagradzać, u której kresu ów dylemat miał być rozwiązany. Historia jednak nie ma końca. Totalność zatem nie mogła stać się jednością. Utopia natomiast okazała się przymusem i samowolą.

U jej źródeł tkwi postulat etyczny. To nie ulega wątpliwości. Marks twierdził, iż „cel, który żąda niesłusznych środków, nie jest słusznym celem”. Wierzył jednak, że cele historii okażą się moralne i racjonalne. Camus konkluduje: „Marks niszczy wszelką transcendencję, a potem przechodzi od faktu do obowiązku. Ale ten obowiązek nie zna innej zasady prócz faktu. Żądanie sprawiedliwości prowadzi do niesprawiedliwości, jeżeli nie wspiera się wpiętych na etycznym uzasadnieniu sprawiedliwości. Jeżeli tego usprawiedliwienia nie ma, zbrodnia pewnego dnia staje się obowiązkiem. Kiedy zło i dobro są włączone w czas, przemieszane z wydarzeniami, nic nie jest dobre lub złe, lecz tylko przedwczesne lub przedawnione. Kto będzie decydował o celowości, jeżeli nie oportunistą? Później ocenicie, mówią uczniowie. Ale ofiary nie będą już mogły ocenić. Dla ofiary teraźniejszość jest jedyną wartością, bunt jedynym działaniem. Mesjanizm, żeby istnieć, musi odgrodzić się od ofiar. Możliwe, że Marks tego nie chciał, ale odpowiedzialność spada na niego”⁵.

Cała sztuka nowoczesna, awangarda zwłaszcza, rodzi się z buntu. To powszechnie wiadomo. Nie trzeba tego tu rozwijać. Anarchizm dziewiętna-

⁴ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, op. cit., s. 296.

⁵ Ibid., s. 215.

stowieczny i jego pragnienie wolności legły u podstaw buntu artysty tak na Wschodzie, jak na Zachodzie Europy. Na Zachodzie jednak bunt pozostał buntem, tym szlachetnym pragnieniem wolności, który usprawiedliwia nowatorstwo i eksperyment artysty, lecz nie nakłada nań odpowiedzialności za czyny mierzone w realnej, politycznej przestrzeni. Stało się tak m.in. dlatego, że bunt nie miał szansy przekształcić się w rewolucję. Wschód poszedł dalej. Bunt przerodził się w rewolucję, ze wszystkimi tego dobrodziejstwami, kuszącą szansą realizacji utopii, ale też i odpowiedzialnością za jej urzeczywistnianie. Rewolucja stworzyła artystom okazję sprawdzenia buntu sztuki w materialnym, społecznym i politycznym wymiarze. Jej sukces jednak, inaczej – polityczne zwycięstwo jej organizatorów, rodzi pytanie o udział artystów w jej procesach i ich za nie współodpowiedzialność.

Bunt jest tylko obietnicą wartości. Rewolucja niesie ze sobą szanse ich urzeczywistnienia. Gdy się jest buntownikiem, tej pokusie trudno nie ulec. Skoro się jednak jej ulega, nie można uchylać się od konsekwencji, jakie niesie. Bunt jest twórczy, wychodzi od „nie” wspierającego się na „tak”; rewolucja historyczna natomiast (czy też: historycystyczna⁶) wychodzi od negacji absolutnej. Aby jednak „w końcu dziejów” móc stworzyć „tak”, skazuje się na tolerowanie niewoli. „Bunt poświęca się twórczości, żeby utwierdzać się jeszcze bardziej w istnieniu; rewolucja musi produkować, żeby coraz bardziej negować”⁷. Bunt potrzebuje buntowników, jednostek, które we własnym sumieniu rozstrzygają o jego granicach. Rewolucja potrzebuje armii, ta zaś posłuszeństwa.

W cytowanym na wstępie wykładzie pisarz zauważa, iż „artysta zaangażowany to ten, który nie odrzucając walki, nie zgadza się na służbę w regularnej armii”, to „wolny strzelec”⁸. Artysta awangardy rosyjskiej, który przystąpił do rewolucji, przestał być „wolnym strzelcem”; stał się żołnierzem regularnej armii.

Wierzmy w szlachetność jego intencji i czystość jego buntu, ale nie możemy nie zauważać, że armia, z którą się utożsamiał, dokonała zbrodni. Czy szlachetność intencji usprawiedliwia wstąpienie do armii? Tej kwestii nie będziemy rozstrzygać. Zauważymy jedynie, że pokusa, jaką dla buntownika

⁶ W tej pracy będę używał tego pojęcia w rozumieniu K. Poppera: K. Popper, *Nędra historycyzmu*, Warszawa 1984; oraz: tenże, *Spółczesność i jego wrogowie*, Warszawa 1987.

⁷ Ibid., s. 255.

⁸ A. Camus, *Artysta*, op. cit., s. 139 - 140.

stworzyła Rewolucja Październikowa, tłumaczy ten czyn. Czy jednak prawa armii usprawiedliwiają czyny jej żołnierzy? To już inne pytanie.

Nie ono jednak jest zasadniczym problemem tej książki. W ogóle, podkreślmy z naciskiem, nie osąd moralny rosyjskiej awangardy jest zadaniem stojącym przed tą pracą. Jest nim raczej ukazanie napięcia rodzącego się między buntownikiem a żołnierzem, napięcia, które – jak sugerowałem wyżej – ma charakter *tragedii*.

Nie chodzi tu, rzecz jasna, o tragedie indywidualne. Nie bagatelizuję ich. Staram się dotrzeć jednak do bardziej modelowo widzianej rzeczywistości. Awangardę traktuję jako zjawisko historyczne, którego przestudiowanie może dać odpowiedź na pytanie o kondycję artysty XX wieku, kondycję „artysty zbuntowanego”. T r a g e d i ę zaś widzę nie tylko w miejscu, gdzie stykają się intencje buntownika z czynami żołnierza, nie tylko w logice rewolucji, lecz – przede wszystkim – w kwestii wartości sztuki rewolucyjnej.

Wartość ta jest, moim zdaniem, niekwestionowana. „Rosyjski eksperyment” był w istocie „wielkim eksperymentem”. Ale „wielki” był właśnie dlatego, że buntownik wyciągnął wnioski ze swego buntu i z otaczającej go rzeczywistości – stał się rewolucjonistą. To właśnie rewolucja stworzyła mu szansę wielkości. Wyjście poza obszar, w którym „artysta zbuntowany” zażywał komfortowej wolności, komfortowej, gdyż nie musiał pytać o jej stosunek do sprawiedliwości, otworzyło niebywałe perspektywy przed sztuką, możliwości, z których ta twórczość skorzystała.

Wszystko jednak ma swoją cenę. Cena, jaką płacą rosyjscy artyści za swój eksperyment, jest ceną tragiczną i ceną tragedii. Nie wolno stawiać pytania, czy można było tego uniknąć, czy Rodczenko mógł wykonywać nowatorskie fotografie, nie fałszując rzeczywistości łągrów, czy można było tworzyć „LEF”, nie podejmując później współpracy ze stalinowskim „SSSR na strojki”, pisać ideowe manifesty językiem marksizmu-leninizmu, nie stając się następnie „inżynierem dusz”. Być może było to możliwe, być może nie. To nie jest pytanie historyka, to pytanie moralisty, do którego roli bynajmniej nie pretenduję. Historyk musi widzieć logikę tego procesu. Tę zaś właśnie logikę nazywam *tragedią awangardy*.

Jak zauważył pierwszy Czytelnik tego tekstu, Andrzej Turowski, odwrotnością „wielkiej utopii” awangardy jest jej „wielka tragedia”. O tym właśnie jest ta książka. Mówienie o „wielkiej utopii” z pominięciem „wielkiej tragedii” jest dotykaniem tylko części prawdy. To dwie strony tej samej historii, historii artysty zbuntowanego. Z tym że „tragiczna” część tej historii mówi mniej o przyczynach buntu, bardziej o jego skutkach.

Chciałbym serdecznie podziękować Prof. Andrzejowi Turowskiemu nie tylko za pierwszą lekturę, dyskusje i uwagi, ale za coś, co jest trudno uchwytne, coś, co pojawia się na styku bardzo skomplikowanej relacji między uczniem i nauczycielem, co stymuluje do pracy i refleksji, mobilizuje do krytyki, przekorności i – jednocześnie – autokontroli. Wdzięczny jestem również Center for Advanced Study in the Visual Arts w Waszyngtonie, gdzie w roku 1989/1990 przebywałem jako Ailsa Mellon Bruce Senior Fellow. Dzięki możliwościom stworzonym przez tę instytucję praca ta mogła powstać.

I. Obecność artysty

Na temat historii awangardy rosyjskiej napisano już dużo prac⁹. Także w polskim piśmiennictwie historyczno-artystycznym znajdują się dwa kompetentne opracowania (jedyne notabene w języku polskim książki na ten temat) napisane przez Andrzeja Turowskiego¹⁰ oraz nie opublikowana, opracowana przez niego obszerna antologia tekstów rosyjskiej awangardy¹¹. Obecność tych publikacji zwalnia mnie od obowiązku historycznej rekonstrukcji ruchu awangardowego w Rosji. Nie twierdzę, że historia ta nie może być dalej pisana. Raczej odwrotnie. Zwłaszcza teraz, kiedy w ostatnich kilkunastu latach radzieccy historycy sztuki publikują wiele ciekawych i nie znanych wcześniej materiałów¹². Zresztą i te źródła okażą się wkrótce fragmentaryczne. Wydawane one wszak były pod baczynym okiem radzieckiej cenzury. Przede wszystkim zaś selekcja i dostęp do archiwaliów były przez tamtejsze władze kontrolowane. Należy sądzić albo – przynajmniej – mieć nadzieję, że zostaną już niedługo otwarte „prawdziwe” archiwa, w tym archiwa dawnej „Czeriezwycajki”, które mogą zrewolucjonizować naszą wie-

⁹ Por. najobszerniejszą z do tej pory opublikowanych bibliografii, zamieszczoną w drugiej edycji antologii tekstów: *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902 - 1934*, ed. by J. Bowl, New York 1988, s. 309 - 358.

¹⁰ A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979; tenże, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910 - 1930*, Warszawa 1990 (tam też bibliografia).

¹¹ *Między sztuką a komuną*, pod red. A. Turowskiego, tł. różne, mps.

¹² Por. najobszerniejsze zestawienie bibliografii rosyjskiej w: *Russian Art of the Avant-Garde*, op. cit., s. 338 - 358.

dzę historyczną na temat awangardy radzieckiej. Z drugiej jednak strony możliwość penetrowania archiwów KGB będzie musiała przejść przez okres fascynacji sensacją, kiedy to bardzo łatwo naruszyć granicę, jaka oddziela pracę historyka od policjanta. Już teraz ta granica jest naruszana gwoździem zaspokajania głodu sensacji i epatowania publiczności tajemnicami Łubianki. W końcu lipca 1991 roku francuska „Liberation” opublikowała dokumenty NKWD dotyczące śledztwa prowadzonego przeciwko radzieckim pisarzom: Bablowi, Bułhakowowi, Pasternakowi.

Nie tylko obecność opracowań oraz ciągły brak dostępu do wielu wciąż tajnych archiwów w ZSRR powstrzymuje mnie przed podjęciem zadania rekonstrukcji historii awangardy. Cele, jakie stawia sobie ta praca, to nie pisanie historii, lecz studium z zakresu etyki rosyjskiego artysty zbuntowanego. Tematem tej książki jest sformułowanie etycznego modelu artysty rewolucji. Przytaczane zaś w tym rozdziale wydarzenia mają jeno służyć konstatacji strategii awangardy, zwłaszcza jej części, tzw. artystów lewicowych. Rozdział ten więc ma funkcję instrumentalną wobec następnych i – daleki od ambicji wyczerpania zagadnienia – określa historyczne pole poruszanych w pracy zagadnień.

Skonstatujmy na początku rzecz banalną: artyści lewicowi byli zaangażowani w rewolucję proletariacką w Rosji, a więc, mówiąc dokładniej, w przejęcie i następnie budowanie przez bolszewików systemu radzieckiej władzy. Legitymowali się oni, naturalnie, przedrewolucyjną tradycją. Świadomość sztuki nowoczesnej i radykalnej politycznie dojrzała wraz z narastającym tempem napięć społecznych w całej Europie, w tym także w Rosji. Już w samej nazwie jednej z pierwszych grup awangardowych, czy protoawangardowych, tkwiły konotacje polityczne: „walet karowy”, mianowicie, to kształt emblematu widniejącego na uniformach carskich więźniów¹³.

Motorem konsolidacji lewicy była naturalnie rewolucja, zarówno lutowa jak i – zwłaszcza – październikowa. Rewolucję odbierano jako owoc własnej pracy nad językiem i kulturą artystyczną. Artyści mieli poczucie antycypacji rewolucji. Andrew Higgins zauważa, iż spora część realizacji awangardy rosyjskiej dokonała się przed rewolucją¹⁴. Kariera tych artystów jednakże wiązała się nie tylko z siłą ich wiary w komunistyczną przyszłość, nie tylko z podobieństwem haseł marksistowsko-leninowskich, lecz także z zupełnie specyficzną sytuacją historyczną, jaka wytworzyła się w popaździernikowych

¹³ J. Bowlit, *The Failed Utopia: Russian Art 1917-1932*, „Art in America”, 1971, July-August, s. 40.

¹⁴ A. Higgins, *Art and Politics in the Russian Revolution*, „Studio International”, 1970, vol. 180, nr 927 (November) s. 164.

miesiącach. Polityczny establishment raczej, sądzi się, nie akceptował awangardy. Łunaczarski z kolei, desygnowany przez Komitet Centralny na Ludowego Komisarza Oświaty¹⁵, prowadził dość dwuznaczną grę wobec tych środowisk. W każdym razie, w sytuacji, gdy przeważająca większość środowisk twórczych odwróciła się od władzy, przyjęła postawę milczenia¹⁶, artyści awangardy byli jednymi z nielicznych, którzy nie tylko podjęli z nią dialog, lecz decydowali się ponosić ciężar ogromnego wysiłku budowy nowego państwa i społeczeństwa, a więc także odpowiedzialności za nie. Tatlin wspominał: „Akceptować czy nie akceptować Rewolucję Październikową; takie pytanie dla mnie nie istniało. Organicznie włączyłem się w pracę twórczą, społeczną i pedagogiczną”. Podobnie mówi Rodczenko: „Całkowicie wpisałem się w nią [rewolucję – P.P.] ze wszystkimi swoimi siłami”¹⁷. Jest rzeczą ze wszech miar charakterystyczną, że z zaproszenia pietrogradzkiej inteligencji na naradę i dyskusję nad przyszłym kształtem współpracy nowego rządu ze środowiskiem artystycznym, wystosowanego przez bolszewików kilka dni po rewolucji, skorzystało zaledwie pięciu twórców: Włodzimierz Majakowski, Aleksander Błok, Wsiewołod Meyerhold, Kuźma Pietrow-Wodkin oraz Natan Altman¹⁸. Można na to oczywiście spojrzeć z innej strony, nie tyle ideologicznej, ile taktycznej. Barooshian pisze, że artyści awangardy, praktycznie rzecz biorąc, byli jedyną grupą twórców, która nie miała nic do stracenia, a wszystko do zyskania¹⁹. Łunaczarski jednak doskonale zdawał sobie sprawę z uciążliwości takiej sytuacji, wiedział, że „byłoby tragedią, gdyby kubofuturyści mieli możliwość uznania siebie za twórców państwowej szkoły artystycznej, za reprezentantów oficjalnej, jeśli nawet nie rewolucyjnej sztuki”²⁰. Nie miał jednak wielkiego pola manewru. Trwał bojkot nowej władzy, a przynajmniej powszechna była postawa wyczekująca. Był przekonany natomiast, że nowej władzy sztuka jest potrzebna, wiedział, że „sztuka,

¹⁵ Por. m.in. S. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment*, Cambridge 1970; T. E. O'Connor, *The Politics of Soviet Culture. Anatolii Lunacharskii*, Ann Arbor MI. 1983.

¹⁶ Por. N. A. Nilsson, *Spring 1918. The Arts and the Commissars*, w: *Art, Society, Revolution. Russia 1917-1921*, ed. N. A. Nilsson, Stockholm 1979, s. 12 nn.; V. Barooshian podaje, że ok. 3/4 artystów odmówiło współpracy z Łunaczarskim: V. D. Barooshian, *Brik and Mayakovsky*, The Hague 1978, s. 26.

¹⁷ Cyt. za: Ch. Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven 1983, s. 47 - 48.

¹⁸ I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, New York 1990, s. 2 - 3.

¹⁹ V. D. Barooshian, *Russian Cubo-Futurism. 1910-1930. A Study in Avant-Gardism*, The Hague 1974, s. 116.

²⁰ Ibid., s. 123 - 124.

jako dziedzina ideologii, jest bardzo silnym orężem agitacyjnym” i nie można sobie pozwolić na jej bagatelizowanie czy rezygnację z tkwiących w niej politycznych możliwości²¹.

Nowa władza, aby funkcjonować, potrzebowała współpracowników i wykonawców swej polityki. Wśród społeczności artystycznej znalazła ich właśnie przede wszystkim w postaci artystów nowoczesnych. Utworzona w ramach Ludowego Komisariatu Oświaty Sekcja Sztuk Pięknych (IZO), podobnie jak inne departamenty „branżowe”, w znacznej mierze została zdominowana przez tego typu artystów. Na czele „kolegium” pietrogradzkiego stanął Dawid Szternberg, w Moskwie zaś Władimir Tatlin. Instrumentem propagandy polityki Departamentu było pismo „Iskusstwo Kommuny”, redagowane przez Altmana, Brika i Punina. Artyści ci opanowali także szereg kluczowych pozycji administracyjnych popaździernikowego państwa. Jedną z pierwszych decyzji IZO było utworzenie Biura Muzeów i Funduszu Zakupów, którego dyrektorem został Rodczenko, a współpracownikiem Stiepanowa. Trudniło się ono zakupywaniem prac artystów. W latach 1918-1920 zakupiono np. 1 826 prac 415 twórców²².

Tworzono szereg „subsekcji” mających usprawnić działalność Komisariatu i objąć kontrolą całe życie kulturalne państwa; powstały także instytucje przeznaczone do rejestracji nowych organizacji artystycznych, organizowania wystaw państwowych, powstał Departament Sztuki Przemysłowej, kierowany przez Rozanową, Departament Muzeów i Konserwacji Zabytków Artystycznych i wiele innych „komórek organizacyjnych”²³. Tworzono Muzea Kultury Artystycznej, których ideę sformułował Punin, mające stanowić instrument „edukacji” artystycznej, pojętej naturalnie w duchu lewicy²⁴. Zamknięcie szkół artystycznych, jak np. Petersburskiej Akademii czy Szkoły Sztuk Zdobniczych Strogonowa oraz Akademii Malarstwa, Rzeźby i Architektury w Moskwie, wiązano z ustanawianiem nowego, socjalistycznego i „lewicowego” szkolnictwa (Swomas w Piotrogradzie, Wchutemas w Moskwie). Powstała również instytucja mająca pracować nad teoretycznymi aspektami kultury artystycznej, Inchuk, która stała się później sceną konfliktu różnych opcji sztuki awangardowej. Jej pierwszym dyrektorem został Kandinsky, który jednakże szybko ustąpił na skutek ostrej krytyki swego programu, prowadzonej z pozycji radykalnej lewicy, produktywizmu.

²¹ A. Łunaczarski, *Sztuka i rewolucja*, w: Pisma wybrane, t. I, Warszawa 1963, s. 287.

²² Ch. Lodder, op. cit., s. 49.

²³ Ibid.

²⁴ C. Gray, *The Russian Experiment in Art*, revised and enlarged edition by M. Burleigh-Motley, London 1986, s. 231.

To całkowite zaangażowanie się po stronie rewolucji, próby zmonopolizowania instytucji państwowych w dziedzinie kultury, poddawanie życia artystycznego swoistej „dyktaturze mniejszości” czy też „złośliwej juncie”, jak pisze Nilsson²⁵, spowodowało, że to artyści awangardy identyfikowani są w świadomości współczesnych i historyków z wizualną stylistyką Października.

Ale też dość wcześnie pojawiły się napięcia. W zasadzie od samego początku można mówić o sprzecznościach między artystami lewicy i władzą radziecką. Z jednej strony dążenie do sojuszy, z drugiej zaś brak zaufania i rezerwa. Gdy Lenin rzucał hasło „monumentalnej propagandy” (dekret z 13 kwietnia 1918), artyści lewicy mimo swego zaangażowania, a w zasadzie dzięki niemu, reagują z wymowną rezerwą. Budowanie pomników antenatów czynu rewolucyjnego (postaci historycznych) to nie zadanie stojące przed awangardą. Projekt realizacji „monumentalnej propagandy” nie znalazł więc oddźwięku w awangardowym środowisku artystycznym ani w Piotrogradzie, ani w – oddalonej od centrum – Moskwie²⁶. Ale też vice versa, gdy w odzwieku na tę kampanię powstało jedno z nielicznych dzieł, zaprojektowana przez przewodniczącego moskiewskiej sekcji IZO, Tatlina (który z racji sprawowanego urzędu zapewne osobiście czuł się odpowiedzialny za podjęcie hasła władzy), „Wieża Trzeciej Międzynarodówki”, spotkało się ono z kolei z więcej niż chłodnym przyjęciem decydentów. Łunaczarski pisał: „Towarzysz Tatlin stworzył paradoksalną konstrukcję [...]. Może popełniał błąd w subiektywnej ocenie tego dzieła, ale jeżeli Maupassant gotów był uciec z Paryża, byle nie widzieć żelaznego dziwoląga, wieży Eiffla, to, moim zdaniem, wieża Eiffla jest uosobieniem piękna w porównaniu z koślawym tworem towarzysza Tatlina. Sądzę, że nie tylko ja byłbym szczerze zmartwiony, gdyby Moskwę albo Piotrogród ozdobiono tym plodem twórczości jednego z najwybitniejszych przedstawicieli artystycznej lewicy”²⁷.

Artyści awangardy zdawali sobie sprawę, że ich pozycja nie jest najmocniejsza, że wokół nich pojawiają się rozmaite konflikty środowiskowo-ideowe i że władze przyjaznym okiem spoglądają na środowiska bojkotujące reżim, zwłaszcza na twórców skupionych wokół takich postaci-symboli socjalistycznego etosu jak Maksym Gorki, nie ukrywający swojej niechęci do nowego reżimu. Komunistom tacy ludzie jak on, a zwłaszcza on sam, byli potrzebni, mimo że zaraz po Rewolucji Październikowej ten późniejszy

²⁵ N. A. Nilsson, op. cit., s. 33.

²⁶ Por. A. Turowski, *Wielka utopia*, op. cit., s. 51 - 53.

²⁷ A. Łunaczarski, *Państwo radzieckie i sztuka*, w: tegoż, Pisma wybrane, Warszawa 1963, s. 308 - 309.

piewca sowieckich łagrów pisał: „Zaślepieni fanatycy i pozbawieni skrupułów awanturnicy pędzą na złamanie karku w kierunku «rewolucji społecznej», choć jest to w gruncie rzeczy droga do anarchii, do ruiny proletariatu i rewolucji. Klasa pracująca musi sobie zdawać sprawę, że Lenin eksperymentuje jej krwią, i że napinając ducha rewolucyjnego do granic ostateczności, czeka, co z tego wyniknie. Klasa pracująca nie może dopuścić, by awanturnicy i szaleńcy zwalili na proletariat odpowiedzialność za haniebne, bezsensowne krwawe zbrodnie, gdyż nie Lenin, lecz proletariat będzie musiał za nie kiedyś zapłacić”²⁸.

Nieprzejednane stanowisko ideologiczne, brak tolerancji oraz bezkompromisowa i agresywna polityka lewicy artystycznej nie przysparzała jej przyjaciół, raczej zadeklarowanych wrogów. Pomijając napięcia programowe w trudnych latach komunizmu wojennego, kiedy twórca, zgodnie z założeniami socjalistycznego mecenatu, we wszystkim niemal uzależniony był od państwa, w latach chronicznego braku środków do życia i pracy, papieru do pisania i druku, farb i płótna, monopolizacja agend owego mecenasa (np. funduszu zakupu, wydawnictw etc.) musiała budzić zdecydowanie negatywne reakcje znajdujących się poza nawiasem „państwowej opieki”. Ponieważ kompromis nie był możliwy, oczywisty był konflikt.

Naturalnie, jedna z płaszczyzn konfliktu miała charakter artystyczny. Twórcy starego porządku, politycznie również przeciwni bolszewikom, zdecydowanie odrzucali eksperymenty wizualne, malarstwo bezprzedmiotowe i hałaśliwą retorykę teoretycznych manifestów kubofuturystów. Z drugiej jednak strony odrzucając szereg ofert Łunaczarskiego dotyczących współpracy z IZO, artyści ci byli pomijani w wystawach, zakupach itp.²⁹. W takiej sytuacji bojkot nie może trwać wiecznie, zwłaszcza w obliczu szeregu wyraźnych pokus ze strony „Narkomprosu”. Artyści ci, broniąc się, oskarżali z kolei awangardę nie tylko o „dyktatorskie” skłonności, lecz także o „niezrozumiałość”, „destrukcyjność” oraz – nawet – o „burżuazyjną dekadencję”³⁰.

Rzecz nie w tym, czy te wzajemne oskarżenia i frazeologia obrony przekonywały decydentów, ale w celach, jakie sobie postawił „Narkompros”, a wraz z nim elita bolszewików. Odwołajmy się znów do wypowiedzi Komisarza, uchodzącego w oczach współczesnych oraz późniejszych badaczy za

²⁸ Cyt. za: G. Herling-Grudziński, *Godzina cieni. Eseje*, Kraków 1991, s. 225.

²⁹ V. D. Barooshian, *Russian Cubo-Futurism*, op. cit., s. 123; zob. też tenże, *The Avant-Garde and the Russian Revolution*, w: *Russian Literature Triquarterly*, Ann Arbor MI, Fall 1972, s. 349 nn.

³⁰ V. D. Barooshian, *Russian Cubo-Futurism*, op. cit., s. 123.

zwolennika awangardy, którym niewątpliwie był tylko do pewnego stopnia. W cytowanym już wstępie do zbioru swych szkiców i przemówień, *Sztuka i rewolucja*, pisał:

„Rewolucjoniści prawdziwi (nie zaś liberalni frazesoficzne) nigdy nie ukrywali, że po opanowaniu władzy nie pozostawią swym wrogom wolności działania. Już młody Marks pisał: «sami będziemy bezwzględni i od was też nie żądamy względów; gdy po zdobyciu władzy przejdziemy do terrorystycznych metod walki – nie będziemy ich obłudnie tuszować». To samo mówił Blanqui, do którego Marks odnosił się na ogół pozytywnie: «skoro wyjęty będzie knebel z ust proletariatu, wetkniemy go natychmiast w usta kapitalistów». Zdecydowanie i jasność tych wypowiedzi nie pozostawiają żadnych wątpliwości. Socjaliści zmierzający ostatecznie do całkowitej wolności sztuki, jednocześnie zaś zmuszeni do walki z wrogą agitacją występującą w artystycznej formie, starają się z natury rzeczy znaleźć złoty środek między pałkarską cenzurą a obojętnością estetów. Starają się znaleźć złoty środek między pałkarską cenzurą, która wnosiła ducha nienawiści i ucisku do literatury, koszcząc razem z trującymi kwiatami wrogiej agitacji także wiele dzieł neutralnych i względnie pozytywnych – a ową obojętnością estetów, dla których świetne jest wszystko, co nosi znamię artyzmu, choćby pod jego sztandarem przemycano najbardziej czarnoseciną kontrabandę.

Jeżeli więc państwo proletariackie nie może w dziedzinie sztuki wyznawać zasady *laissez faire, laissez aller* w sensie negatywnym i musi stawiać tamę zjawiskom, które mogą być zdecydowanie szkodliwe dla rewolucji, to z drugiej strony nie może też osłaniać się tą zasadą w swojej polityce pozytywnej”³¹.

Zasadniczym zadaniem władzy radzieckiej było więc rozciągnięcie kontroli na możliwie całe środowisko twórcze, nie tylko entuzjastów rewolucji, ale też jej przeciwników. Co do tego punktu wszyscy w ramach partyjnego establishmentu się zgadzali. Klarze Zetkin Lenin powiedział: „Oczywiście jesteśmy komunistami; nie możemy wsadzić rąk do kieszeni i pozwolić chaosowi gotować się tak, jak mu się to podoba; musimy próbować świadomie prowadzić rozwój [artystyczny – P.P.], kształtować go i określać jego rezultaty”³².

³¹ A. Łunaczarski, *Państwo radzieckie i sztuka*, op. cit., s. 287 - 288.

³² C. Zetkin, *Reminiscences of Lenin*, New York 1934, s. 12.

Skoro zatem 3/4 środowiska artystycznego, które bojkotowało bolszewików, stało poza strukturami oficjalnego życia artystycznego, było też ono jakby poza bezpośrednim zasięgiem władzy. Istniała, naturalnie, możliwość jego likwidacji. Władza jednak potrzebowała sztuki. To potwierdzają wcześniejsze cytowane wypowiedzi Łunaczarskiego. Gwałtowne wystąpienia awangardy natomiast jeszcze bardziej odstraszały bojkotujących. Ci pierwsi wcale nie kryli się z „dyktatorskimi” zapędami i z pragnieniem, aby ich sztuka była uznana właśnie za sztukę oficjalną i państwową. Wierzyli w skuteczność dyktatury mniejszości w sprawach kulturalnych, jako analogicznej do dyktatury bolszewików w polityce. Cytowany przez Jangfeldta Punin pisał: „Chcemy widzieć urzeczywistnienie naszego Października, chcemy ustanowić dyktaturę mniejszości, gdyż jedynie mniejszość ustanawia twórczą siłę mogącą iść ramię w ramię z klasą robotniczą”³³. Z punktu widzenia interesów władzy należało więc takie wypowiedzi tonować, aby nie tylko nie zrażać potencjalnych współpracowników „Narkomprosu”, ale wręcz przyciągać nowych, a zwłaszcza tych, co umieli „malować i rysować”.

W celu urzeczywistnienia tej polityki Komisarz ryzykował – można by rzec – dobrym imieniem komunisty. Jego (już druga z kolei) próba utworzenia sekcji literatury w Komisariacie na początku 1919 roku i zaangażowania w niej wybitnych pisarzy (Biełego, Czulkowa, Gorkiego) spotkała się z natychmiastową i ostrą reakcją na łamach „Izwestii” i oskarżeniem, iż z antyradzieckiej inteligencji stara się on stworzyć nową biurokrację³⁴. Sam zaś Łunaczarski miał do awangardy stosunek ambiwalentny. Doceniał – chyba – jej „ideowość” i zaangażowanie, odrzucał jednakże radykalizm, i to zarówno z estetycznego punktu widzenia, jak też – o czym już była mowa – taktycznego. Hasło Majakowskiego, „rozstrzeliwać Rastrellich”, a więc tradycję (w tym przypadku chodzi o architekturę), komentował:

„Jest to niewątpliwie hasło mieszczańsko-anarchistyczne, nie zaś proletariackie. Zbuntowanego filistra, zwłaszcza rekrutującego się z drobnomieszczańskiej cyganerii, zawsze pociągają ekstatyczne formy destrukcji, wydaje mu się przy tym, że uwalniają go one od niemiłych konkurentów i że tym łatwiej zmusi poczciwy lud do liczenia nowej ery kulturalnej od daty swego własnego urodzenia. Proletariatowi obca jest cała ta lekkomyślna histeria i wszelkie sobkostwo”.

³³ B. Jangfeldt, *Russian Futurism 1917-1919*, w: *Art, Society, Revolution. Russia 1917-1921*, ed. by N. A. Nilsson, Stockholm 1979, s. 117.

³⁴ S. Fitzpatrick, op. cit., s. 135.

W innym miejscu zaś pisał:

„[...] hołdująca formalizmowi artystyczna lewica obecnej doby tak samo właściwie niezdolna jest do twórczości rewolucyjnej w sensie ideowym, jak niemowa do wygłaszania rewolucyjnych przemówień. Odrzuca ona z zasady ideową i wizualną treść obrazów, rzeźb itd. Ponadto, tak daleko posunęła się w deformacji materiału zaczerpniętego z natury, że proletariusze i chłopci – którzy, podobnie zresztą jak wielcy artyści wszystkich epok, wymagają przede wszystkim jasności w sztuce – wciąż tylko ręce rozkładają nad tymi produktami zachodnioeuropejskiego zmierzchu kultury”.

Konkluzje zaś, zwłaszcza jeżeli chodzi o wizualną propagandę, były jednoznaczne: „Jeżeli chodzi o plakat, to powinien on być monumentalny, zrozumiały dla wszystkich, a więc bardziej realistyczny”³⁵.

Problem stosunku do tradycji stanowił istotną różnicę między futuryzmem i przeważającą częścią radzieckiego establishmentu, z Leninem na czele. Hasło „spalić Rafaela” było obce bolszewikom. Oni, raczej, w tradycji upatrywali rezerwuarnych chwytów propagandowych. Nie widzieli powodów, dla których sprawdzone środki dawnej sztuki nie miałyby znaleźć się w ich arsenale oddziaływania na masy. Ponadto, jak zauważa Boris Groys, hasło „spalić Rafaela” stanowiło dla bolszewików zagrożenie materialne; potraktowane dosłownie groziło utratą dóbr o całkiem wymiernych wartościach, przeliczanych już wkrótce – jak wiadomo – na waluty wymienne³⁶.

Narastający konflikt między awangardą i Łunaczarskim, jak pisze Turovski w ostatnio wydanej książce, miał też podłoże teoretyczne. Łunaczarski, jako spadkobierca ideologii Morrisa, odnosił pojęcie przemysłu artystycznego przede wszystkim do działalności rzemieślniczej, chałupniczej i amatorskiej. Awangarda zaś zwracała się wyłącznie do klasy robotniczej, „przodującej siły rewolucji”, żądając możliwości wpływu wręcz – z biegiem czasu – kształtowania produkcji. Jej zdaniem, robotnik miał być niejako „przedłużeniem” artysty, w pełni świadomym kreatorem przedmiotu. Łunaczarski zaś twierdził, że sztuki nie można redukować do produkcji. Odrzucał też nacisk na autonomię czysto profesjonalnych wartości, podkreślaną przez analityczną awangardę. Innymi słowy, obca Łunaczarskiemu była zarówno „metoda formalna” Szklowskiego, odrzucająca jakiekolwiek postulaty ideologizacji

³⁵ A. Łunaczarski, *Państwo radzieckie i sztuka*, op. cit., s. 289, 309, 343.

³⁶ B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988, s. 45.

sztuki, jak też wysiłek Punina „pogodzenia autonomicznej formy z dialektyczną historią”³⁷.

Wśród ścisłej grupy polityków tworzących władzę radziecką nawet, uchodzący (oczywiście później) za najbardziej liberalnego w dziedzinie sztuki, Trocki³⁸ (późniejszy przyjaciel surrealistów i amerykańskich malarzy abstrakcyjnych) z wielką rezerwą odnosił się do awangardy czy też „futuryzmu”, jak ją wówczas nazywano³⁹. Natomiast zdecydowanie negatywny stosunek Lenina do awangardy jest dość dobrze znany i był już wspomniany. W odniesieniu do niej używał pojęcia „sztuka zdegenerowana” znacznie wcześniej niż Hitler⁴⁰. Istnieje, co prawda, w literaturze leninologicznej próba dowiedzenia całkowicie odmiennej postawy wodza, jego zainteresowania kulturą nowoczesną, czego przykładem miałyby być, wbrew dotychczasowym i powszechnym sądom, jego rzekome kontakty z dadaistami w Zurychu, które ważyły zarówno na dadaistach, jak Leninie⁴¹. Jest to jednak stanowisko tyleż ciekawe, co mało przekonujące. Wywód, na którego podstawie wyprowadzona jest powyższa hipoteza, ma bardziej niż poszlakowy charakter.

Lenin, generalnie rzecz biorąc, mało interesował się sztukami plastycznymi. Świadczy o tym jego dość bogate piśmiennictwo, gdzie oprócz filozofii, polityki, ekonomii etc. sporo miejsca zajmuje literatura, o sztuce zaś prawie ani słowa. Z obszernego tomu materiałów, opublikowanego w Moskwie w 1977 roku, wynika, iż zainteresowania Lenina koncentrowały się wokół sztuki narodowej, konserwatywnej, jeśli tak można powiedzieć⁴². Z całą pewnością dużą wagę przykładął do pieredwizników oraz do admirującej jej krytyki artystycznej⁴³. Natomiast wypowiedzi, jakie udzielał cytowanej już wyżej Klarze Zetkin, świadczą o jego niechęci do nowatorstwa w sztuce. Zwierzył się jej: „Mam odwagę ukazać siebie jako «barbarzyńcę», nie mogę [jednak – P.P.] docenić prac ekspresjonizmu, futurizmu, kubizmu i innych izmów jako najwyższego wyrazu artystycznego geniuszu. Nie rozumiem ich. Nie dają mi

³⁷ A. Turowski, *Wielka utopia*, op.cit., s. 53 - 56.

³⁸ Por. m.in. opinię o Trockim lewicowego pisarza i tłumacza rosyjskiej literatury rewolucyjnej M. Eastmana, *Artists in Uniform. A Study of Literature and Bureaucratism*, London 1934, s. 126 nn.

³⁹ L. Trotsky, *On Literature and Art*, ed. by P. N. Siegel, New York 1970.

⁴⁰ J. Andel, *The Constructivist Entanglement: Art into Politics, Politics into Art*, w: *Art into Life. Russian Constructivism, 1914 - 1932*, New York 1990, s. 228.

⁴¹ D. Noguez, *Lénine dada*, Paris 1989.

⁴² W. I. Lenin i izobrazitelnoje iskusstwo. Dokumenty. Piśma. Wspominaniya, Moskwa 1977.

⁴³ Ibid., s. 47.

przyjemności”⁴⁴. Bardzo nerwowo zareagował na wiadomość o wydaniu przez Gosizdat 5000 egzemplarzy poematu Majakowskiego *150 000 000*. Przeczytawszy jeden z tych egzemplarzy, notabene autorski, wysłany mu przez poetę, powiedział: „Wiecie, to bardzo ciekawa literatura. To szczególny rodzaj komunizmu. To komunizm chuligański”. Zaś do Łunaczarskiego oraz do Pokrowskiego, odpowiedzialnego z ramienia partii za wydawnictwo, napisał: „Jak nie wstyd głosować za wydaniem *150 000 000* Majakowskiego w 5000 egz. Absurd, głupota, wierutna głupota i pretensjonalność. Moim zdaniem, trzeba drukować spośród takich rzeczy zaledwie 1 na 10 i nie więcej niż 1500 egz. dla bibliotek i dziwaków. A Łunaczarskiego wychłostać za futurizm”. W drugiej notatce zaś czytamy:

„Towarzyszu Pokrowski! Znowu i znowu proszę was o pomoc w walce z futuryzmem itp.

1) Łunaczarski przeforsował w kolegium (niestety) druk *150 000 000* Majakowskiego.

Czy nie można temu zapobiec? Trzeba temu zapobiec. Umówiliśmy się, że będziemy drukowali tych futurystów nie częściej niż dwa razy do roku i nie więcej niż 1500 egz.

2) Kisielisa, który, jak mówią, jest plastykiem «realistą», Łunaczarski ponoć znów wysiadał, lansując futurystę i wprost, i pośrednio.

Czy nie da się znaleźć antyfuturystów, na których można by polegać”⁴⁵.

Tu właśnie wyłaniał się problem. Władza, od samego początku niezbyt przychylna dla swych ideowych sojuszników na artystycznej lewicy, coraz mniej łaskawym okiem patrzyła na awangardę, coraz wyraźniej szukała innego niż awangardowy sposobu wyrażania socjalistycznej kultury. Niewątpliwie ten cały zespół zagadnień mógł powodować wśród lewicy artystycznej poczucie zawodu i zagrożenia.

Ataki na artystyczną lewicę, już z początkiem 1919 roku, przybrały na sile⁴⁶. Egzekutywa Rady Piotrogradzkiej, na przykład, 1 kwietnia zadecydowała, że obchody najbliższego 1 Maja nie powinny być organizowane pod dyktando futurystów z IZO. Natomiast Związek Robotników Nauki, Sztuki i Kultury zwrócił uwagę Komisariatowi Oświaty na konieczność „ograniczenia dominacji futurizmu, kubizmu, imażynizmu, etc. w Socjalistycznej Republice Radzieckiej”, domagając się „sztuki prawdziwie proletariackiej i

⁴⁴ C. Zetkin, op. cit., s. 12 - 13 oraz W. I. Lenin i izobrazitelnoje iskusstwo, op. cit., s. 47.

⁴⁵ Cyt. za: W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1984, s. 330 - 331.

⁴⁶ B. Jangfeldt, op. cit., s. 118.

zgodnej z doktryną komunizmu". Było to też efektem walki między awangardą a Proletkultem, co dodatkowo komplikowało układ na radzieckiej scenie kulturalnej i politycznej. Na coraz poważniejsze kłopoty z drukiem natrafiało „Iskusstwo Kommuny”, organ prasowy futurystycznego IZO⁴⁷; kłopoty nie tylko zresztą polityczne, lecz także materialne. Narastał ogólny kryzys, który nie oszczędzał rynku wydawniczego.

Próba odpowiedzi na te tendencje (poniekąd też ich częściowe uprzedzenie) i – jednocześnie – ofensywą ideologiczno-strategiczną awangardy miało być powołanie politycznej organizacji artystów lewicy, organizacji niezależnej z jednej strony od partii bolszewików, z drugiej zaś od prowadzonego przez Bogdanowa Proletkultu; nadano jej nazwę „Komfuty”, czyli komuniści-futurysty. W zamierzeniu miała to być organizacja wewnątrz partii komunistycznej, pełniąca funkcje grupy nacisku na władze w celu wymuszenia bardziej twardej i nieprzejednanej wobec „burżuazyjnych przeżytków kultury” polityki. Warunkiem przystąpienia do niej było członkostwo partii⁴⁸. Powołanie „Komfutów”, notabene nie zarejestrowanych przez władze, stanowiących próbę formalnego powiązania futuryzmu z komunizmem, stanowiło również odpowiedź na ewolucję włoskiego futuryzmu w stronę faszizmu⁴⁹.

Deklaracje ideologiczne były kategoryczne i jednoznaczne: „Ustrój komunistyczny wymaga komunistycznej świadomości”, pisali komuniści-futurysty w deklaracji programowej.

„Wszelkie formy bytu, moralności, filozofii i sztuki należy przebudować na zasadach komunistycznych. Bez tego niemożliwy jest dalszy rozwój rewolucji komunistycznej.

Organy kultury i oświaty władzy radzieckiej przejawiają w swej działalności całkowite niezrozumienie nałożonych na nie obowiązków rewolucyjnych. W pośpiechu sklecona socjaldemokratyczna ideologia nie jest w stanie przeciwstawić się wielowiekowemu doświadczeniu burżuazyjnych ideologów wykorzystujących dla swych interesów proletariackie organizacje kulturalno-oświatowe.

Pod pozorem oczywistych prawd serwowane są masom pseudoteorie panów.

Pod pozorem ogólnoludzkiej prawdy – moralność wyzyskiwaczy.

⁴⁷ Ibid., s. 118 n.

⁴⁸ V. D. Barooshian, *Brik and Mayakovsky*, op. cit., s. 37 - 38.

⁴⁹ Por. *Russian Art of the Avant-Garde*, op. cit., s. 164.

Pod pozorem wiecznych prawd piękna – zepsute gusta właścicieli.

Należy niezwłocznie przystąpić do tworzenia własnej ideologii komunistycznej.

Należy rozpocząć bezwzględną walkę ze wszystkimi fałszywymi ideologiami burżuazyjnej przeszłości.

Należy podporządkować radzieckie organy kulturalno-oświatowe kierownictwu nowej, dopiero co wypracowanej kulturalnej ideologii komunistycznej.

Należy we wszystkich dziedzinach kultury, również i w sztuce, zdecydowanie odrzucić wszystkie demokratyczne iluzje obficie przykrywające burżuazyjne przeżytki i przesady.

Należy zmobilizować masy do twórczego amatorstwa [...]”⁵⁰.

Tę deklarację rozwijał m.in. Osip Brik, jeden z jej twórców i czołowych teoretyków nie tylko organizacji, ale też sztuki lewicowej w ogólności, późniejszy dyrektor „produktywistycznego” Inchuku. Był on pisarzem, który w swej publicystyce i wypowiedziach teoretycznych potrafił z powodzeniem – jak sądzą krytycy – połączyć formalizm z marksizmem, a więc najbardziej charakterystyczne dla ewolucji rosyjskiej awangardy cechy⁵¹. Jeden z jego artykułów opublikowanych w „Iskusstwie Kommuny” nosi dość charakterystyczny, wojowniczy tytuł: *Dość ugodowości*. Przytoczmy obszerne fragmenty:

„Ostrze obecnego etapu rewolucji to walka dyktatury proletariatu z burżuazyjno-demokratyczną ugodowością. Wyczerpująco wyjaśnił to Lenin w broszurze *Rewolucja proletariacka a renegat Kautsky*. My, twórcy proletariackiej kultury, musimy tylko wyciągnąć z tego odpowiednie wnioski praktyczne i doprowadzić do pełnego urzeczywistnienia dyktatury ideologii proletariackiej we wszystkich dziedzinach bytu, wiedzy i twórczości.

Wydawałoby się, że w tej sprawie nie może być żadnych wątpliwości. W każdym razie nie powinien ich mieć żaden świadomy komunist. Tymczasem na 100 zwolenników dyktatury politycznej 99 okazuje się być zdeklarowanymi ugodowcami, gdy zetkną się z przebudową kultury.

Całkowicie potwierdzają się słowa Marksa o wielowiekowych tradycjach, jak zmora ciążyących na świadomości współczesnych. Wciąż jeszcze żywe są – zdawałoby się dawno już usunięte z leksykonu marksistowskie-

⁵⁰ Cyt. za: *Między sztuką a komuną*, op. cit.

⁵¹ V. Barooshian, *Brik and Mayakovsky*, op. cit., s. 9 - 10.

go – pojęcia «prawdy absolutnej», «kultury ogólnoludzkiej», «świętej sztuki», «wiecznego piękna» i inne pustodźwięki z arsenału burżuazyjnych kłamstw i oszustw.

Zwłaszcza w sztuce!

Proletariat nie zdążył jeszcze stworzyć własnej estetyki. Problemy sztuki nie zostały jeszcze przezeń poddane rewolucyjnej krytyce. Obecnie, gdy nadeszła pora, aby w tej dziedzinie kultury ustanowić swoją dyktaturę, proletariatu zabrakło ku temu niezbędnych przesłanek ideologicznych. Okazał się bezbronny w obliczu presji burżuazyjno-demokratycznych ugodowców.

Podjęmowane przez «Proletkult» słabe próby obrony niezależności kultury proletariackiej nie przyniosły rezultatu wskutek absolutnego nieprzygotowania ideologicznego proletkultowców i ich kompletnej ignorancji dotyczącej podstawowych problemów sztuki. Hasła proletariackie zawisły w powietrzu, nie powodując najmniejszego nawet zachwiania dotychczasowych podwalin sztuki. Pomieszanie pojęć kultury «robotniczej» i «proletariackiej» doprowadziło proletkultowców do dawno już zdezaktualizowanych form romantyzmu mieszczańskiego, z jego kultem taniego bohaterstwa i wulgarnej ludowości.

Jednakże «Proletkult» przynajmniej wysunął problem odrębności kultury proletariackiej. Inne kulturalno-oświatowe organy władzy radzieckiej sprawy tej nie podnosiły. Mamy tu do czynienia z całkowitym odejściem od linii proletariackiej, jakakolwiek by ona była. Mamy tu do czynienia z pełną «demokratyzacją» i – nieuniknioną w tej sytuacji – ugodą ze wszystkimi, na wpół już martwymi, ideologiami ginącej kultury burżuazyjnej [...].

Wiadomo, jaki jest los ugodowych porozumień w czasie rewolucji. Nie satysfakcjonują one żadnej z godzących się stron. Zerwanie jest nieuniknione. Im prędzej ono nastąpi, tym lepiej.

W każdym razie włożymy w to maksimum wysiłku, żądając bezwzględ-
nego urzeczywistnienia dyktatury proletariatu we wszystkich dziedzinach kultury»⁵².

Popatrzmy na te deklaracje przede wszystkim od strony sytuacji, w jakiej były formułowane, konkurencji różnych ośrodków ideologicznych i wykonawczych. Zawarta jest w nich przede wszystkim polemika z Proletkultem, z którym – z drugiej strony – artyści lewicy czuli się w pewien sposób ideowo

⁵² Cyt. za: *Między sztuką a komuną*, op. cit.

powiązani. W deklaracjach Bogdanowa wiele było sformułowań bliskich awangardzie, jak np. nadanie sztuce bardzo znaczącej rangi i siły w procesie budowania nowej rzeczywistości: „sztuka jest najsilniejszą bronią w organizowaniu sił kolektywu w klasowym społeczeństwie, sił klasowych” – twierdził. Dodawał, że proletariusz potrzebuje „nowej klasowej sztuki” i definiował ją przez „kolektywizm” i „pracę”⁵³.

Turowski podkreśla podobieństwa między Proletkultem a wywodzącymi się z „Komfutów” produktywistami. Obie grupy dążyły do uniezależnienia się od komunistów. Z drugiej zaś strony jedni i drudzy zmierzali do monopolizacji spraw kultury⁵⁴. Jednakże zauważmy, Proletkult stanowił dla „komfutów” poważną, przede wszystkim organizacyjną konkurencję. Miał ponad 400 000 członków, 80 000 aktywistów, ponad 300 teatrów, 15 czasopism, szkoły, kluby, „domy kultury” etc.⁵⁵ Pod tym względem „komfuty” mogli przeciwstawić im jedynie niewielką grupę intelektualistów i artystów. Stąd też swoistego rodzaju „donos”, że teoretycy tej najpotężniejszej robotniczej organizacji nie mają kompetencji w sprawach sztuki.

Nie miejsce tu na szersze omawianie Proletkultu. Literatura na ten temat jest dość obszerna⁵⁶. Interesują nas tu raczej jego adwersarze. Skonstatujmy tylko zatem, że konflikt między nimi miał nie tylko kompetencyjny charakter. Ścierały się tu dwie różne w swej istocie, mimo wielu podobieństw, koncepcje kultury. Bogdanow stał na stanowisku, że to sami robotnicy będą decydować o swojej kulturze. Kultura proletariacka, według niego, to kultura tworzona przez robotników i dla robotników. Obowiązkiem

⁵³ A. Bogdanov, *The Proletarian and Art*, w: *Russian Art of the Avant-Garde*. op. cit., s. 177.

⁵⁴ A. Turowski, *Wielka utopia*, op. cit., s. 58.

⁵⁵ Por. materiały źródłowe w nieocenionej publikacji: *Sowietskoje iskusstwo za 15 let*, pod red. I. Maca, Moskwa 1933. Cyt. za: J. Tasarski, *Drogi i manowce Proletkultury*, „Przegląd Humanistyczny”, 1969, nr 5, s. 73.

⁵⁶ Problem ten referuje A. Turowski, *Wielka utopia*, op. cit., s. 57 n., 63 n. On też podaje literaturę tematu, zarówno zachodnią, jak publikowane źródła rosyjskie (ibid., s. 209). Por. zwłaszcza oprac. E. Knödler-Bunte: E. Knödler-Bunte zestawienie bibliografii w: „Aesthetik und Kommunikation”, 1978, nr 5-6, s. 194-200; E. Knödler-Bunte wraz z P. Gorsen, *Proletkult*, t. I, II, Stuttgart-Bad 1974; E. Knödler-Bunte, G. Erler, *Kultur und Kulturrevolution in der Sowjetunion*, Berlin 1978; P. Lorenz, *Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917-1921*, München 1969; J. Brendel, *Rodczenko, produktywizm, Proletkult, „Artium Quaestiones”*, 1979, t. I. Patrz też polskie opracowanie Proletkultu: J. Tasarski, op. cit.; B. Owczarek, *Bogdanow i teoria kultury proletariackiej*, „Miesięcznik Literacki”, 1980, nr 8. Cennym źródłem nie tylko do historii Proletkultu wciąż też pozostaje: *Sowietskoje iskusstwo za 15 let*, op. cit.

nowego, socjalistycznego państwa miało być rozwijanie talentów klasy robotniczej, organizowanie swoistej amatorskiej, kolektywnej twórczości wśród proletariuszy i tym samym budowanie ich klasowej samoświadomości. Zgadzał się, że nie może to być sztuka wywiedziona z „burżuazyjnej” tradycji, ale też podkreślał, iż musi to być twórczość autonomiczna i autentyczna, robotnicza, uwolniona od wszelkiej politycznej i ideologicznej kontroli, w tym także od zadań „walki klasowej”.

Ta populistyczna koncepcja nie mogła zostać przyjęta przez awangardę. Ta ostatnia podzielała jedynie opinię, że to proletariatus określi kształt przyszłej kultury i że „prawdziwy” proletariatus wypowie się w formach nie mających swych odpowiedników w sztuce przeszłości. Lecz formułowano tu raczej, paradoksalnie, bliższą Leninowi koncepcję „awangardy”. Tak jak partia komunistyczna wiedziała „lepiej”, w jakim kierunku politycznym poprowadzić klasę robotniczą, była właśnie jej „awangarda”, przednią strażą dziejowego procesu, tak też „komfuty” chcieli być „awangardą” prawdziwie proletariackiej kultury. Przejmowali rolę przodowników i przewodników artystycznych klasy robotniczej. Wyrażano przy tym przekonanie, iż proletariatus zaakceptuje sztukę przyszłości, że odkryje ją jako własną kulturę. Nie zrażał ich fakt, że artyści nie byli faktycznymi członkami klasy robotniczej (co stanowiło zarzut formułowany przez Proletkult). Podobnie jak Marks i Engels, chociaż nie byli robotnikami, twierdził Brik, lecz członkami burżuazji, wyrażali precyzyjnie ideologię proletariatus, tak też artyści ze swego „profesjonalnego” punktu widzenia widzą dokładniej kulturę przyszłości. Dysponują bowiem umiejętnościami, rzemiosłem, warsztatem artystycznym, które, wpojone klasie robotniczej, przekształcą ją w prawdziwych twórców⁵⁷. Taka formuła była nie do przyjęcia przez Bogdanowa.

Powściągliwy stosunek awangardy do Proletkultu był odwzajemniony. Co więcej, układ ten nie był symetryczny. Mimo że artyści lewicy darzyli organizację Bogdanowa pewną sympatią, to jednak Proletkult nie rewanżował się uczuciem pozytywnym między innymi dlatego, że awangarda współpracowała z oficjalnymi instytucjami, które Proletkult po prostu kwestionował. Odrzucał możliwość kontaktów z Narkomprosem, oskarżając go, iż sympatyzuje z „burżuazyjną dekadencją”⁵⁸. Ponadto ludzie Bogdanowa czuli się dość silni, mimo iż formułowane przez niego poglądy były przeciwieństwem od dawna krytykowane przez Lenina. Wśród komunistycznej elity władzy Proletkult miał swoich sympatyków, choć jego przewodcy nie wstępowali do partii.

⁵⁷ V. Barooshian, *Brik and Mayakovsky*, op.cit., s. 20 - 21.

⁵⁸ S. Fitzpatrick, op. cit., s. 92 - 93.

Prowadzona w owym czasie przez Bucharina „Prawda” wiele razy publikowała teksty „proletkultowców”. Była to więc z całą pewnością organizacja bardzo wpływowa i silna⁵⁹. Pewno zbyt silna i zbyt wpływowa, a przede wszystkim, zdaniem radzieckiego establishmentu politycznego, zbyt niezależna od partii. Dla Bogdanowa istniały bowiem trzy oddzielne obszary rewolucji, materializowane w różnego rodzaju organizacjach: „Proletkult stanowił kulturowo-twórczą, klasową organizację proletariatus, tak jak partia robotnicza jego organizację polityczną, a związki zawodowe organizację ekonomiczną”⁶⁰. Przy czym taka właśnie była jej hierarchia i kolejność rewolucji. Kwestionowanie priorytetu partii nie mogło rzecz jasna być długo tolerowane. W pewnym momencie Lenin zdecydował się na bardziej energiczne kroki przeciwko Proletkultowi. W 1925 roku organizacja ta, jako autonomiczna struktura, już nie istniała. Wcielona została do związków zawodowych, a znacznie później, już w czasach stalinowskich (1932), całkowicie rozwiązana.

Z drugiej strony „komfuty” krytykowali polityczny establishment mimo podobieństw w sposobie myślenia. Partia (jako instytucja) odrzucała Proletkult ze względów przede wszystkim politycznych, jako konkurencyjną siłę społeczną. Nie akceptowała jednak również awangardy, o czym już była mowa, z powodów zupełnie innych. Awangarda natomiast uważała, iż polityka bolszewików na arenie kulturalnej jest „ugodowa”, jest kompromisem w stosunku do burżuazyjnego dziedzictwa. Obawiano się, nie bez podstaw, iż w pewnym momencie władza odwróci się od awangardy i zwróci się w stronę jej adwersarzy. Stąd mocne akcenty ideologiczne cytowanych deklaracji, stąd pomysł stworzenia i zinstytucjonalizowania w łonie partii (a nie poza nią, jak Proletkult) kulturalnej elity, decydentów artystycznych, dyktatury „komunistów-futurystów”.

Jednakże próby narzucenia bolszewikom własnej wizji kultury nie mogły się powieść. I to nie z tych samych racji, dla których klęskę poniósł Proletkult. „Komfuty” nie stanowili przecież dla władzy żadnej konkurencji, ani ideologicznej, ani – tym bardziej – politycznej. Byli dla niej po prostu nieużyteczni, mimo, a może właśnie dlatego, że tak energicznie włączali się do budowy „nowego” oraz że w otoczeniu „milczących artystów” monopolizowali ikonosferę rewolucji, starając się nadać swej twórczości miano „sztuki oficjalnej”, „państwowej” i „rewolucyjnej” czy wręcz „październikowej”. Powoli też zaczynała zmieniać się rzeczywistość. Mijał czas „wojennego ko-

⁵⁹ Ibid., s. 89-109. Por. też: J. Tasarski, op. cit., s. 71-87.

⁶⁰ „Proletarskaja Kultura”, 1919, nr 6, s. 26.

munizmu". Zbliżał się NEP, stwarzający artystom awangardy nowe problemy i nowe wyzwania.

W 1920 roku trudności ekonomiczne państwa „wojennego komunizmu” stawały się na tyle dramatyczne, że zmuszały władze do zajęcia jakiegoś stanowiska. Stały brak żywności, stanowiący wynik komunistycznej dystrybucji, polegającej na ściąganiu kontyngentów i racjonowaniu żywności, wojna domowa oraz wojna z Polską, blokada, a także gwałtowny, krwawy terror – wszystko to musiało doprowadzić do jakiejś reakcji ze strony radzieckiego establishmentu. Lenin długo jednak nie chciał zrezygnować z doktryny „natychmiastowego skoku w komunizm”. Przekonało go dopiero krwawe stłumione powstanie w Kronsztadzie⁶¹. 15 marca 1921 roku X Zjazd partii bolszewickiej uchwala, na wniosek wodza, program nowej polityki ekonomicznej. Rezygnuje się tym samym z najbardziej spektakularnych elementów ekonomiki „wojennego komunizmu” (przede wszystkim chłopskich kontyngentów i monopolu upaństwowionego handlu), wprowadzając elementy gospodarki rynkowej, a więc burżuazyjnej.

Taktyka lewicowych artystów w momencie załamania się „wojennego komunizmu” i pojawienia się tendencji uwieńczonych wprowadzeniem NEP-u ponosi porażkę. Nie sposób dalej dążyć do stworzenia instytucjonalnego monopolu i rościć sobie pretensje do jego dyktatury. Nie rezygnując ze swego programu ani z światopoglądu, nie chcąc uzależnić się od kapitalistycznego rynku tzw. „nepmana”, burżuazyjnych gustów i pieniędzy, artyści awangardy zmuszeni zostali do przeformułowania strategii.

Naturalnym niejako partnerem artystów lewicy było państwo proletariackie, a nie „nepowski” rynek. Stąd też godząc się na (chwilową) zmianę jego retoryki, musieli oni znaleźć taką płaszczyznę funkcjonowania, która uzasadniałaby ich obecność w „dialektycznie” rozwijającej się Republice Radzieckiej, a jednocześnie pozwalała zachować artystyczną i ideologiczną czyistość w kontekście doktryny marksistowsko-leninowskiej.

Stawka, o jaką walczone, wciąż była taka sama jak w popaździernikowych miesiącach. Sytuacja jednak stawała się znacznie trudniejsza. Pomijając już wzrastającą niechęć państwa do artystów lewicy, jego możliwości jako mecenatu kultury w trudnej sytuacji ekonomicznej także kurczyły się.

Barometrem tej działalności może być rynek wydawniczy. Otóż rok 1920 to czas, w którym ukazała się najmniejsza liczba tytułów na rynku wydawniczym na tle produkcji w latach 1912–1927. Rok następny z kolei, 1921, uzyskuje najniższy wskaźnik opublikowanych egzemplarzy. W tym też czasie

⁶¹ M. Heller, A. Niekricz, *Utopia u władzy*, t. I, London 1985, s. 89.

ukazuje się najmniej tytułów publikacji poświęconych sztuce, architekturze, muzyce, teatrowi etc., gdyż zaledwie 78. Dla porównania: w 1912 roku na ten temat ukazało się w Rosji 1689 tytułów. Rok później (1922) liczba egzemplarzy wydawnictw o sztuce osiąga również najniższy w porównywanym tu piętnastoleciu wskaźnik: 400 000; w 1912 roku natomiast wydrukowano ich 2 100 000. Jeszcze gorszy wynik widać przy porównaniu druku książek literatury pięknej: liczba wydanych egzemplarzy spada niemal o 30 milionów. Produkcja papieru natomiast spada do ok. 8% produkcji w 1913 roku⁶². Nie dysponuję statystyką ukazującą wyniki produkcji innych materiałów służących tradycyjnie do prac artystycznych, np. farb, płótna, pędzli etc. Należy jednak sądzić, iż kryzys był powszechny. Produkcja książek, co prawda, od początku 1922 roku się ożywia dzięki zgodzie partii na uruchamianie prywatnych wydawnictw i drukarni. Jest to jednak głównie publikowana w dużych nakładach, literatura *par excellence* komercyjna, tzw. nepoliteratura czy „bulwarnaja literatura”.

W sytuacji głębokiego kryzysu gospodarczego oraz przeformułowania ideologicznej taktyki artyści lewicy musieli znaleźć inną, niż tradycyjna działalność artystyczna, płaszczyznę aktywności. Praca nad „czystym obrazem” sytuowanym w dziedzinie „czystej świadomości”, motywowana najbardziej chociażby ideologicznie „słuszną” retoryką, traciła – ich zdaniem – sens. Należało określić bardziej materialne miejsce artysty w zmieniającej się rzeczywistości społecznej i potrzeb kraju, w którym duży nacisk kładziono na rozwój przemysłu, produkcji etc. Próbą takiej właśnie odpowiedzi był produktivism, idea powiązania sztuki z materialną rzeczywistością, społecznymi potrzebami – słowem z produkcją. Andrej Nakow twierdzi, nie analizując jednak głębiej tej tezy, że produktivism był odpowiedzią artystów na apel władzy o sztukę użyteczną i jej niechęć do „czystej formy”. Nie stanowił on, jak często się przyjmuje, efektu „logicznego procesu” awangardy radzieckiej, lecz skutek odpowiedniej koniunktury, twierdzi Nakow⁶³.

Wcześniej jednak, bo pod koniec 1920 roku, przygotowany został pod kierunkiem Rady Artystyczno-Produkcyjnej (część IZO) tom tekstów *Sztuka w produkcji* (ukazał się rok później), który zdecydowanie akcentował no-

⁶² Dane podawane za: J. Brooks, *The Breakdown in Production and Distribution of Printed Material, 1917-1927*, w: *Bolshevik Culture*, ed. by A. Gleason, P. Kenez, and R. Stites, Bloomington 1985, s. 166-169.

⁶³ A. Nakov, *Kunst und Revolution in Russland. Ein Konflikt zwischen der reinen Form und dem neuen Klassenbewusstsein*, w: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Berlin 1977, s. 1/110 nn.

wą linię myślenia artystów lewicy – osadzenie twórcy w materialnej, a więc produkcyjnej rzeczywistości. Osip Brik, który jeszcze wcześniej zaczął propagować ten sposób myślenia, a w późniejszym okresie należał do jednych z najbardziej dynamicznych reformatorów Inchuku (zasadniczego ośrodka produktywizmu), w tomie tym zamieścił artykuł *Na porządku dziennym*.

Przede wszystkim kwestionuje w nim hierarchiczną strukturę społeczeństwa, gdzie na szczycie drabiny miałby sytuować się artysta. Stanowi to wyraźną polemikę z Kandinskim, z którym lewica zaczynała w tym czasie prowadzić zacięte boje, zarzucając mu „spirytualizm” i „psychologizm”, a więc wartości *par excellence* burżuazyjne. Brik demaskuje taki porządek społeczeństwa w kategoriach ideologicznych. Biorąc pod uwagę toczącą się walkę w środowisku, a także ogólną sytuację w życiu społecznym (w tym artystycznym) kraju, można odczytywać te polemiki również w kategoriach politycznych. Używana przez niego (i innych produktywistów) retoryka wyraźnie wskazuje taką lekturę. Brik pisał:

„Burżuazja gardziła pracą produkcyjną i dlatego uważała robotników i artystów zatrudnionych w produkcji za ludzi o niższej kulturze. [...] My patrzymy na sprawę inaczej. Wiemy, że tak zwana czysta sztuka jest takim samym rzemiosłem jak wszystko inne. Nie rozumiemy, dlaczego człowiek malujący obrazy stoi pod względem duchowym wyżej od człowieka wytwarzającego tkaniny. Uważamy, że nie rodzaj zajęcia określa poziom duchowy człowieka, lecz stopień jego talentu. [...] Twierdzimy, że architekci, rzeźbiarze, malarze są takimi samymi robotnikami, jak inżynierowie, metalowcy, włókniarze, stolarze i inni”⁶⁴.

Robotnik i artysta, twierdzi dalej Brik, powinni tworzyć kolektyw, zespół ludzi razem pracujących nad kształtem przedmiotu. Zapobiegać to miało alienacji, zarówno robotnika, który tym samym stawał się współtwórcą, jak też artysty, który z kolei obligowany był do projektowania przedmiotów celowych, funkcjonalnych i użytecznych w konkretnym procesie produkcyjnym. Argumentem miał być jeden z dogmatów marksizmu o podporządkowaniu jednostki zespołowi; kolektyw bowiem jako zespół, swoista suma talentów, ma znacznie większe możliwości. To także więc zostało określone w ideologicznej retoryce. „Burżuazja uważała – pisze Brik – że tworzyć może tylko indywiduum, że twórczość kolektywu jest absurdem. Dlatego nie mogło być mowy o twórczości fabrycznej. Fabryka i i zakład przemysłowy wykluczały możliwość jakichkolwiek osiągnięć twórczych i artystycznych.

⁶⁴ *Między sztuką a komuną*, op. cit. Dalsze cytaty Brika z tego samego źródła.

[...] Wiemy, że tak nie jest. Wiemy, że siła kolektywu jest niepomniernie większa, niż wysiłki twórcze jednostek. Jeśli do tej pory tworzyły jednostki, a nie kolektywy, to tylko dlatego, że dopiero rewolucja komunistyczna wyzwoliła siły twórcze kolektywu spod ucisku wyzyskujących go jednostek”. Produktywizm zatem miał być utożsamiony z zaawansowaniem rewolucji komunistycznej. Z tego też ideologicznego względu powinien mieć pewne priorytety w polityce kulturalnej państwa, zwłaszcza wobec sztuki „indywidualistycznej”, jako niezgodnej z komunizmem.

Przekonywającym argumentem za przyjęciem produktywizmu miało też być odwołanie się do samych robotników, którzy wszak w tym paradygmacie rozumowania stanowili „motor” historii. Ponieważ proletariatus nie był do końca świadomy swej roli, należało więc jeszcze raz odwołać się do koncepcji awangardy, tak bliskiej przecież również radzieckiej władzy. Poprzednio lewica usiłowała przekonać robotników, że tylko w języku szeroko pojętego futuryzmu i konstruktywizmu mogą oni wyrazić historyczne zadania, jakie stoją przed klasą robotniczą. Teraz te zadania są bardziej konkretne; państwo potrzebuje produkcji. „Powinniśmy udowodnić robotnikom – kończy Brik – że praca produkcyjna stanowi wielką siłę kulturalną i pomóc im w jej twórczym opanowaniu. Powinniśmy wskazać artystom produkcję jako niewyczerpane źródło twórczości i przekonać ich, aby oddali jej wszystkie swoje siły twórcze. Powinniśmy otworzyć oczy wszystkim i pokazać, że wartościowa jest nie ładna, upiękuszona rzecz, lecz rzecz zrobiona świadomie”. Ci wszyscy zatem to społeczeństwo, a więc jego „reprezentacja”, czyli władza, która ma zostać przekonana, iż sztuka, która może być jej potrzebna, która odpowie na zapotrzebowanie chwili, to właśnie produktywizm. Trzeba ją tylko przekonać. Stąd też, konkluduje Brik, „nasze [produktywistów – P.P.] najbliższe zadanie to propaganda”.

Pochodzący z przełomu 1920/1921 roku i opracowany przez Rodzenkę i Stiepanową „Program grupy produktywistów” akcentował z kolei inny, powiedzielibyśmy bardziej „artystyczny”, aspekt produktywizmu. Stawiał pytanie, jak wykorzystać zdobycze laboratoryjnych eksperymentów w konkretnej pracy produkcyjnej. Rozpoczynał się słowami: „Zadanie grupy konstruktywistów [czytaj: produktywizmu – P.P.] stanowi komunistyczny wyraz materialistyczno-konstrukcyjnego dzieła”. Oznaczało to „zmateriałizowanie” w konkretnej rzeczywistości analitycznych czy też formalnych poszukiwań konstruktywistów. Położono nacisk z jednej strony na „pracę laboratoryjną”, na odwoływanie się do wypracowanych przez to środowisko takich zagadnień, jak „faktura”, konstrukcja, tektonika etc., z drugiej zaś strony na „naukową bazę”, którą oczywiście był „naukowy komunizm”, oparty na



„materializmie historycznym”. To powiązanie teorii sztuki z teorią historii, formalnych (czysto artystycznych) i ideologicznych elementów, stanowiło „podstawy komunistycznego wyrazu materialistycznej konstrukcji”⁶⁵.

„Program”, który szerzej będzie cytowany w następnej części pracy, nie był precyzyjny. Jasne wydawało się jedynie to, że artyści nie zamierzali zaprzeczać dotychczasowych efektów teoretycznych swej pracy; zamierzali jedynie w kontakcie z „innymi ośrodkami radzieckiego życia”, opierając się na „materializmie historycznym”, pracować na rzecz budowy komunizmu. Wypowiadali się przy tym przeciwko „sztuce”, a więc aktywności od „życia” oderwanej. Ta krytyka dotyczyła nie tylko konkurencji zewnętrznej, a więc twórczości nieawangardowej, lecz też konkurencji wewnętrznej, spekulatywnych i „artystycznych” postaw wewnątrz awangardy. Dotyczyła zarówno suprematystów, twórców „Manifestu realistycznego”, jak też Kandinskiego.

Tłem (m.in.) produktywizmu bowiem były spory nad kształtem Inchu i kontrowersja wokół projektu programu tej instytucji przygotowywanego przez Kandinskiego⁶⁶. W odpowiedzi na ten projekt powstała Grupa Robocza Obiektywnej Analizy, która spirytualistyczno-psychologizacyjnej koncepcji czystej sztuki Kandinskiego przeciwstawiła koncepcję „obiektywną”, „naukową”.

Ta dyskusja, jak wspominałem, przedstawiona będzie w następnym rozdziale. Tu jedynie odnotujemy, że „obiektywna analiza” była zaledwie pierwszą reakcją na wystąpienie Kandinskiego, reakcją przygotowaną dorobkiem artystycznym jego krytyków. Stanowiła następnie punkt wyjścia produktywizmu, który na gruncie „obiektywnej analizy” chciał osadzić artystę w realnym, materialnym otoczeniu. Stąd też bardzo szybko powstała nowa grupa, Pierwsza Robocza Grupa Konstruktywistów (z udziałem częściowo tych samych twórców, m.in. Rodczenki i Stiepanowej, autorów manifestu produktywizmu), która ukonstytuowała się 18 marca 1921 roku; trzy dni po dekreście wprowadzającym NEP.

Klasycznym przykładem powiązania działalności teoretycznej („naukowej”, „obiektywnej”) czy też teoretyczno-artystycznej jest tekst Tarabukina *Plastyczność w plakacie*, o którym Turowski pisze, iż był on „najgłębszym uzasadnieniem traktowania konkretnej pracy artystycznej jako działania w

⁶⁵ Cyt. wg: *The Tradition of Constructivism*, ed. by S. Bann, New York 1974, s. 18 - 20.

⁶⁶ Patrz: *Kandinsky. Complete Writings on Art*, ed. by K. Lindsay and P. Vergo, t. I, Boston Mass. 1982, s. 455 nn. Tłumaczenie na podstawie: *Sowieckie sztuki za 15 lat*, op.cit. Rekonstrukcji i analizy tych dyskusji dokonuje w swych książkach A. Turowski (op. cit.).

pełni produkcyjnego; z drugiej zaś strony jest przekonującym przykładem analizy i propozycją rozpatrywania dzieła plastycznego, również tematycznego, z punktu widzenia jego rozwiązania formalnego. Zgodnie z zasadą produktywistyczną, a w przeciwieństwie do konstruktywistyczno-analitycznych rozważań o malarstwie, Tarabukin akcentuje w plakacie nie przedmiotową, a ewokacyjną funkcję formy”⁶⁷. W istocie Tarabukin prezentuje w nim bardzo szeroką i precyzyjną analizę plakatu jako wypowiedzi wizualnej, jego konstrukcji i funkcji społecznej. Przede wszystkim jednak pokazuje związki między plastycznym opracowaniem plakatu a jego działaniem perswazyjnym, ukazuje więc możliwości wykorzystania laboratoryjno-analitycznych badań nad formą artystyczną w praktyce społecznej i politycznej. Tekst notabene ukazał się pod wielce wymownym podtytułem: *Co należy wiedzieć, aby wykonać plakat, oleodruk, reklamę; zmontować książkę, gazetę, afisz i jakie możliwości odkrywa fotomechanika*⁶⁸.

Produktywizm pojawia się w momencie silnego kryzysu ekonomicznego i próby reakcji nań władzy radzieckiej w postaci „kroku do tyłu”. Oferuje nową tożsamość ideologiczną artysty lewicy, artysty odwołującego się do produkcji, tak przecież temu krajowi potrzebnej. Produkcja, w znacznym stopniu mitologizowana przez władzę radziecką, staje się kartą, którą lewica artystyczna chce rozegrać w zmienionej sytuacji politycznej.

Ta oferta nie jest jednak przez elity polityczne akceptowana. Tak jak w dniach Października bolszewicy mieli mały wybór i praktycznie współpraca z awangardą została na nich wymuszona, na początku lat dwudziestych sytuacja się zmienia. Kończy się bojkot. Artyści nieawangardowi coraz liczniej pojawiają się na scenie, czy to z uwagi na nowy, niepowski rynek sztuki, czy też w wyniku zachęty władzy. Coraz wyraźniej pojawia się fuzja realizmu, czasem „heroicznego realizmu”, z komunistyczną ideologią. Awangardzie wyrasta nowy, bardzo poważny konkurent, swoisty protoplasta realizmu socjalistycznego⁶⁹.

W 1922 roku powstaje AChRR (Stowarzyszenie Artystów Rewolucyjnej Rosji), dość mocna i – co więcej – ciągle rosnąca w siłę organizacja, groma-

⁶⁷ *Między sztuką a komuną*, op. cit.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Na temat sytuacji artystycznej w Rosji lat dwudziestych por. m.in.: J. Bowl, *Russian Art in the Nineteen Twenties*, „Soviet Studies”, t. XXII, nr 4, Glasgow, April 1971, s. 575 nn. Ciekawa radziecka publikacja (ze względu na proporcje w prezentowaniu materiału sztuki radzieckiej w latach dwudziestych, łączącą prezentację ugrupowań awangardowych z grupami twórców realistów, na które – wbrew dotychczasowej tradycji badań, zwłaszcza na Zachodzie – położony jest nacisk) *1920 - 1930 żywopis. Gosudarstwiennyj russkij muziej*, Moskwa 1989.

dążą także mniejsze grupy twórców. Stowarzyszenie powstaje przy okazji 47 wystawy pieriedwiżników. Było jasne, że twórczość tych ostatnich jest zbyt anachroniczna i nie odpowiada w całości potrzebom socjalizmu. To wydarzenie stało się jednak punktem wyjścia do sformułowania bardziej „rewolucyjnej” czy też „socjalistycznej” formuły realizmu, którą zresztą w Rosji już zaczęto uprawiać (m.in. grupa „Nowoje Obszczestwo Żiwopisecw” – NOŻ)⁷⁰. W katalogu pierwszej ekspozycji Stowarzyszenia, odbywającej się pod wielce wymownym tytułem: „Wystawa Studiów, Szkiców, Rysunków i Grafik z Życia i Obyczajów Robotniczo-Chłopskiej Armii Czerwonej” (Moskwa, czerwiec–lipiec 1922), czytamy:

„Wielka Rewolucja Październikowa wyzwalać twórcze siły ludu, pobudziła świadomość mas i artystów – rzeczników duchowego życia ludu.

Naszym obywatelskim obowiązkiem wobec ludzkości jest zapisanie, artystyczne i dokumentacyjne, rewolucyjnego impulsu tego wielkiego momentu historycznego.

Będziemy opisywać dzisiejszy dzień: życie Armii Czerwonej, robotników, chłopów, rewolucjonistów i bohaterów pracy.

Damy prawdziwy obraz wydarzeń, a nie abstrakcyjne wymysły dyskredytujące naszą rewolucję wobec międzynarodowego proletariatu.

Stare grupy artystyczne, funkcjonujące przed rewolucją, utraciły swoje znaczenie a granice między nimi, zarówno ideologiczne jak formalne, zniknęły; istnieją co prawda dalej, bardziej jednakże jako kręgi ludzi związanych ze sobą towarzysko, lecz pozbawione jakichkolwiek ideologicznych podstaw i treści.

Treścią naszej sztuki jest prawda i pragnienie wyrazu tego, co pobudza nas, artystów rewolucyjnej Rosji, do zwarcia sił; zadania stojące przed nami są wyraźnie określone.

Dzień rewolucji, moment rewolucji, jest dniem bohaterstwa i momentem bohaterstwa – teraz musimy ukazać nasze artystyczne doświadczenie w monumentalnych formach i w stylu heroicznego realizmu.

Przez uznanie ciągłości w sztuce i na podstawie współczesnej wizji świata, tworzymy styl heroicznego realizmu, kładąc fundament uniwersalnej budowli przyszłej sztuki, sztuki bezklasowego społeczeństwa⁷¹.

ACHRR, jak wspominaliśmy, nie jest jedyną organizacją artystów deklarującą powiązanie „ciągłości sztuki” ze „współczesną wizją świata”, innymi

⁷⁰ Ibid., s. 585 nn.

⁷¹ *Russian Art of the Avant-Garde*, op. cit., s. 266-267.

słowy, tradycyjnej realistycznej twórczości z marksizmem. Takich grup na początku lat dwudziestych powstaje więcej. Oprócz utworzonego w 1921 roku NOŻ-u, powstaje również „Związek Trzech”, „Moskiewscy Malarze”, „Czterech Artystów”. Część z nich wywodzi się spośród uczniów artystów awangardy (m.in. studentów Wchutemasu), zniechęconych do radykalnych programów swych nauczycieli, sztuki „oderwanej od życia”, „dyktatury mentorów lewicy artystycznej” (przykładem tego jest właśnie NOŻ). Oni, najmłodsze pokolenie radzieckich twórców, w opozycji do konstrukttywizmu chcą tworzyć „rzeczywiste dzieła sztuki”⁷². Powstają ponadto grupy mieszane, jak np. OST (Stowarzyszenie Artystów-Sztalugowców), łączące twórców związanych z awangardowym rodowodem (Szternberg, Kliun) z twórcami „heroicznego realizmu” (Deineka). Wspólną płaszczyzną tych ostatnich jest obrona obrazu jako autonomicznej wypowiedzi artystycznej, jednakże zaangażowanej w „rewolucję” i budowę „radzieckiej kultury”; wspólna płaszczyzna negatywna zaś to: odrzucenie produktywizmu, „beprzedmiotowości”, ale też konserwatyzmu czy tzw. pieriedwiżnictwa⁷³.

Czytając manifesty artystów i grup twórczych wymienionych ostatnio, nie sposób oprzeć się wrażeniu pewnej wspólnoty stylistyki i figur retorycznych, używanych zarówno przez „heroicznych realistów”, jak lewicę artystyczną. Strategiczne cele w gruncie rzeczy były też podobne. Oba obozy, jeżeli tak można powiedzieć, dążyły na dobrą sprawę do tego samego: artystycznej dyktatury. Natomiast meritum ich programów było diametralnie różne. Tu między nimi była przepaść. Kompromis nie był możliwy. Zwłaszcza że czasy – mimo NEP-u – nie sprzyjały kompromisom. W stylu zachowania tamtych dni obowiązywała agresywna konfrontacja, nie zaś tolerancja i kompromis.

W tej konfrontacji lewica traciła wpływy. I tak ledwo tolerowana w poprzednim okresie, teraz, gdy coraz więcej pojawiło się *żywopisatieli* operujących komunistyczną retoryką w słowie i realistyczną stylistyką w obrazie, jej pozycja słabła. Narastający konflikt z władzą miał też w pewnym sensie ideologiczne podstawy. Produktywistów nie satysfakcjonował status *żywopisatiela*; oni mieli ambicje być *żyznostroitelami*. Chcieli tworzyć nową rzeczywistość, a nie ją „opisywać”. Co więcej, chcieli oddziaływać na robotników, przekonywać ich do „kolektywnej twórczości”. Jest raczej jasne, że nie mogli stworzyć realnej konkurencji bolszewikom, tak jak formułował ją Proletkult, o związki z którym notabene ich oskarżano. Niemniej same aspiracje stawiały ich w trudnej pozycji taktycznej.

⁷² J. Bowlit, *Russian Art in the Nineteen Twenties*, op. cit., s. 586.

⁷³ *Russian Art of the Avant-Garde*, op. cit., s. 281.

Radziecki establishment coraz chętniej patrzył na, mówiąc słowami lewicy, „burżuazyjnych” konkurentów awangardy. To powodowało nerwowość. Polemiczne ostrze produktywistycznych dyskusji zaczęło być wymierzone już nie tylko w konserwatystów artystycznych, ich awangardowych oponentów, spirytualistów, psychologów, suprematystów etc. (ci zresztą jeszcze szybciej schodzili ze sceny); w obliczu zagrożonej pozycji gwałtowniej (niż wcześniej) polemizowano z decydentami.

Taką dyskusję, utrzymaną w bardzo „bojowym” tonie, znacznie bardziej agresywną niż cytowany wcześniej tekst Brika *Dość ugodowości* (pochodzący z komunistyczno-futurystycznego etapu awangardy), stanowi broszura Aleksieja Gana: *Konstruktivism*⁷⁴. Jest to jednocześnie najszersza wypowiedź produktywizmu. Formułująca bardzo radykalny program zarówno pozytywny, jak negatywny, wymierzona jest przeciw wszystkim, z którymi lewica polemizowała; odrzuca wszystkie koncepcje, które lewica kwestionowała; nie dopuszcza kompromisu i tolerancji; w imię komunizmu totalnego domaga się artystycznej totalności lewicy. „Nasz konstruktivism jest bojowy i nieustępliwy: prowadzi ostrą walkę z podagrykami i paralitykami, z prawicowymi i lewicowymi malarzami, jednym słowem ze wszystkimi, którzy w najmniejszym chociażby stopniu bronią spekulatywnej artystycznej działalności sztuki. Nasz konstruktivism walczy o intelektualno-materialną produkcję kultury komunistycznej” – pisze Gan.

Przedmiotem brawurowego i nie przebiegającego w słowach ataku Gana staje się przede wszystkim władza, a zwłaszcza ta jej część, która jest odpowiedzialna za kształt polityki kulturalnej państwa. „Myśl rewolucyjno-marksistowska, która ukazała nam siłę motoryczną historii [...] w milczeniu zatrzymała się na skraju bagna”, rozpoczyna swój esej Gan. „O co tu chodzi?”, zadaje zaraz pytanie. „Otóż chodzi o to – odpowiada sam sobie artysta – że w chwili, gdy twardo i nieustępliwie zwalczamy twierdzę kapitalizmu i jego byt, gdy staramy się ukierunkować cały ustrój społeczny na komunizm, w dziedzinie tak zwanej sztuki cofamy się ku epokom mniej doskonałym, najbardziej wulgarnym i w istocie swej antykomunistycznym”. „Jak tylko dochodzimy do spraw sztuki – przestajemy być marksistami”; demaskuje tzw. „wykwalifikowanych komunistów, lekkomyślnie i lekceważąco traktujących sprawę mało im znane”, a więc twórczość. Atakuje jednak nie tylko „urzędników sztuki”, dzięki którym „«duchowa» kultura przeszłości wciąż jeszcze mocno trzyma się na szczudłach reakcyjnego idealizmu”, nie tylko Narkom-

⁷⁴ A. Gan, *Konstruktivism*, Twer 1922. Obszerne fragmenty tłumaczone na język polski w: *Między sztuką a komuną*, op. cit. Wszystkie wykorzystane niżej cytaty pochodzą z tych źródeł.

pros „pękający od nadmiernego wypełniania jego wnętrza pachnidłami wszystkich epok i narodów”, lecz też jakby samo serce fałszywego (w sprawach sztuki) komunizmu. Nikt nie jest tu wymieniony, łatwo można się jednak domyślać, gdzie ono bije – na Kremlu.

„Czegóż możemy wymagać od swoich towarzyszy – pisze Gan – zajmujących stanowiska kierownika jakiegoś wydziału do spraw sztuki, lub też jakiegoś teatru, jeżeli nasi oficjalni, że tak powiem, ideologowie upierają się przy ogólnoludzkich wartościach, zapominając, że «świadomość społeczna wszystkich epok, mimo różnic i różnorodności, obracała się do tej pory w ramach ogólnie znanych form, które powinny zupełnie zniknąć wraz z całkowitą likwidacją klas antagonistycznych». Zapominają oni także, iż «przewrót komunistyczny oznacza najbardziej radykalne zerwanie z panującymi stosunkami własności; nic więc dziwnego, że stanowi on także najbardziej radykalne zerwanie z tradycyjnymi ideami». Ponadto nie chcą oni zrozumieć, że rewolucja proletariacka to pierwszy, realny krok na drodze przewrotu komunistycznego. Burząc ustrój burżuazyjno-kapitalistyczny, tj. rozstrzygając sprawę władzy i powodując przewrót w stosunkach produkcyjnych, nie może ona [rewolucja – P.P.] równocześnie nie obalić całej kultury swego przeciwnika”.

Nie sposób odmówić logiki wywodom Gana, jego atakom na niekonsekwencje władzy. Sam przecież Łunaczarski pisał o „braku litości” wobec wrogów. Wszyscy ideolodzy komunizmu w swych deklaracjach zdecydowanie opowiadali się za budową nowej „proletariackiej” kultury. Skoro, zatem, nie można zbudować nowego systemu władzy bez zniszczenia systemu starego, dlaczego ma się budować nową kulturę przy wykorzystaniu starych form, zapytuje retorycznie Gan. Stara się więc jakby pouczyć decydentów, iż muszą być konsekwentni w budowie „nowego”, stara się im przypomnieć komunistyczne pryncypia.

Przez ten potok słów przemawia zapewne rozgoryczenie, iż produktywiści (czy – jak określa to Gan – konstruktyniści) nie znaleźli zrozumienia dla swych haseł i prawdziwie rewolucyjnych programów, mimo iż – jego zdaniem – są oni jedynym środowiskiem zdolnym odpowiedzieć na potrzeby komunizmu. Z całą pewnością, podkreśla z naciskiem, nie można zbudować komunizmu, posługując się burżuazyjnymi formami. Z dużą pewnością siebie konstatuje, iż komunizm „odrzucając stary porządek nie dopuści do zachowania ułomnych form dawnej architektury i nie zaakceptuje estetyzacji. Jego rewolucyjna działalność w dziedzinie stosunków produkcyjnych i samej produkcji umieści przemysł w innych warunkach [...] Kogo uzna on wówczas

za swego pomocnika? Estetyzującego architekta? Oczywiście nie. Dziedzina przestrzenno-konstrukcyjnych dzieł nadchodzącej kultury będzie należała do konstruktywistów”, przekonany jest Gan. Nie miał jednak racji. Ludzie Lenina oraz ci, którzy przywdziali jego „kaftan”, wiedzieli, jakiej kultury im potrzeba. Gan, można powiedzieć, nie docenił dialektyki; umarł w łagrze w 1942 roku.

Wróćmy jednak do początku lat dwudziestych. Batalia o kształt komunistycznej kultury wizualnej nie była jeszcze, mogło się wydawać, dla konstruktywistów przegrana, choć pozycja stawiała się bardzo niepewna. Bojowe hasła w stylu artystycznej czeriwyczajki nie odnosiły skutku. Program osadzenia artysty w produkcji, która była przecież najbardziej mitologizowanym i heroizowanym obszarem życia społecznego budującego komunizm kraju, także natrafiał na opór i nie znajdował zrozumienia. Produktywiści jednak nie rezygnowali. Oprócz konkretnej działalności, projektowej, plakatowej, reklamowej, wystawienniczej itp., w dalszym ciągu starali się intensyfikować wysiłek teoretyczny i propagandowy na rzecz „prawdziwie komunistycznej kultury artystycznej”. Zajmowali już jednak pozycje coraz bliżej marginesu (naturalnie lewego marginesu) oficjalnego życia kulturalnego. Po wielu próbach i trudnościach udało im się rozpocząć edycję nowego pisma, pisma będącego wyłączną i niejako „własną” trybuną sztuki lewicowej; „LEF”, czyli „Żurnal Lewego Fronta Iskustw”, wychodził w latach 1923-1925. Opublikowano jednak tylko siedem numerów. Ósmy, choć przygotowany, już się nie ukazał⁷⁵.

Możliwość utworzenia pisma lewicy artystycznej po długich i burzliwych staraniach artyści ci odczuli jako nadchodzący sygnał rehabilitacji, pisze Halina Stephan⁷⁶. Powstanie tego „nieregularnego miesięcznika” stanowiło bowiem pewnego rodzaju wyzwanie wobec już istniejących pism, obdarzonych zaufaniem partii, i to nie tylko tak szeroko kolportowanych, jak „Krasnaja Now”, ale węższych, o równie radykalnym nastawieniu, wychodzących jednak z odmiennych założeń programowych. Wymienię tu, dla przykładu, „Na straży” i „Młodą Gwardię”, utworzone na podstawie uchwały XI Zjazdu Partii (1922) w charakterze przeciwwagi wobec NEP-u. „Lefowcy” mogli przypuszczać, że oto – wreszcie – staną się uznaną zarówno „tarczą”, jak i „mieczem” komunizmu. Na ogół bezkompromisowi, byli skłonni nawet

⁷⁵ Korzystam z reprintu: „LEF” oraz „Novyj LEF”, „Slawische Propyläen”, t. 91, I - IV, München 1970. Na temat historii pisma, jego teorii i merytorycznej zawartości patrz m.in.: H. Stephan, *LEF and the Left Front of the Art*, München 1981.

⁷⁶ H. Stephan, op.cit., s. 34.

wejść w sojusz ze swymi artystycznymi konkurentami („Na straży”) w celu zwalczania „ofiara burżuazji w radzieckim ustroju”, zwłaszcza wśród administratorów kultury i prasy⁷⁷. Kampania okazała się rzecz jasna nieskuteczna. Celem polityki kulturalnej partii było bowiem utrzymywanie równowagi między „lewym” i „prawym” skrzydłem kultury artystycznej.

W czerwcu 1925 roku LEF już nie istnieje. „Zakryli za pornografią”, jak powiedział Nikołaj Czużak⁷⁸. Kończy się heroiczna walka o jego utrzymanie. Systematyczne zmniejszanie nakładu i opóźnienia (np. nr 7, ostatni, przygotowany w sierpniu 1924 roku, ukazał się w styczniu roku następnego; nr 8 nie ukazał się już w ogóle), ciągle trudności administracyjne, negatywne przyjęcie zarówno przez decydentów, jak i prasę – to wszystko było symptomem ogólniejszego procesu: wyraźnej i pogłębiającej się niechęci decydentów do sztuki lewicowej. Władza, o czym już była mowa, w połowie lat dwudziestych mogła wybierać między rozmaitymi propozycjami artystycznymi sztuki „rewolucyjnej”. Nie była, jak w dniach Października, skazana na lewicę. Nie musiała się już czuć tak wyraźnie uzależniona od *poputczików*, owych *fellow travellers*, którzy zastępowali nieukształtowaną jeszcze „proletariacką inteligencję”.

W tym samym czasie, gdy likwidowany był LEF, Komitet Centralny Rosyjskiej Komunistycznej Partii (bolszewików) wydał rezolucję: *O polityce Partii na polu literatury artystycznej* (18 czerwiec 1925)⁷⁹. Nie jest to kategoryczna rezolucja partyjna w stylu uchwalanych na początku lat trzydziestych, kiedy Stalin i jego sztab zdecydowali się już na „robienie porządku” w kulturze. Na razie były inne, ważniejsze sprawy do załatwienia. Przede wszystkim walka o „kaftan Lenina”. Niemniej rezolucja porządkuje pewne procesy w kulturze artystycznej. Przede wszystkim daje wyraźne preferencje tzw. sztuce proletariackiej, nie określając jednak (jeszcze), jak ona ma wyglądać. Autorzy rezolucji wiedzą, że „hegemonii pisarzy proletariackich jeszcze nie ma”, deklarują jednakże, iż „Partia powinna pomóc tym [właśnie – P.P.] pisarzom w realizacji historycznego prawa do zajęcia pozycji takiej hegemonii”⁸⁰. Nie deklarują (jeszcze) wojny z *poputczikami*, wyciągają – raczej – „pomocną dłoń” w ich stronę, oferując nagrodę za podjęcie wysiłku budowy „proletariackiej sztuki”. Jest to, ni mniej ni więcej, tylko polityka „kija i marchewki”. „Marchewka” jednak wkrótce zniknie; zostanie sam kij.

⁷⁷ Ibid., s. 45.

⁷⁸ Ibid., s. 50.

⁷⁹ *Chriestomatija po istorii SSSR. 1917-1925*, pod red. D. A. Czugaiewa, Moskwa 1963, s. 589-594.

⁸⁰ Ibid., s. 591.

Awangarda, czy dokładniej – lewica artystyczna, musi się jakoś w obliczu zmieniającej się sytuacji opowiedzieć. Dla lewicy jest to oczywiście wyzwanie, gdyż władze pod tymi samymi, co ona, ideologicznymi hasłami maskują całkiem „konserwatywną” sztukę, sztukę tzw. zrozumiałą dla mas. Odejść muszą marzenia o utworzeniu z awangardy „sztuki państwowej”. Trzeba raczej walczyć o publiczne zachowanie swej tożsamości.

Powstały w 1927 „Nowy LEF” jest już jednak całkiem innym pismem niż jego poprzednik⁸¹. Nie rezygnując ze swych sympatii i produktywistycznych tradycji, odpowiada na wezwanie partii o tworzenie „literatury faktu”. To, zresztą, stwarza okazję niektórym przynajmniej artystom lewicy, m.in. Rodczence. Obok bowiem tematów pisanych zgodnie z założeniami produktywizmu kolektywnie (jeden zbiera materiał, drugi pisze, trzeci redaguje, etc.), publikowane są na łamach pisma całe zestawy „fotografii dokumentalnej”. Przyjęcie „dokumentu” jako zasadniczej formy wypowiedzi jest, wydawałoby się, rezygnacją z naczelnej zasady awangardy – *żyznostroitelstwa*. Tak jednak nie musi być. Rodczenko, publikując w „Nowym LEF-ie” swoje fotografie, wyraźnie kreuje wizualność rzeczywistości, ujawniając techniczne możliwości aparatu fotograficznego takiej właśnie kreacji. Jest naturalnie krytykowany ze strony „ortodoksyjnych dokumentalistów”. Zarzucali mu oni bowiem „estetyzm”, „brak prawdy”, „malarskość”, „sztalugowość”, a więc komponowanie fotografii, a nie dokumentowanie rzeczywistości. Rodczenko odpowiadał jednak:

„Należy przypomnieć, że fetyszizacja faktu nie tylko jest niepotrzebna, lecz szkodliwa w fotografii [...] Żadnej wartości nie ma w tym, że zamiast portretu generała zaczęto fotografować przywódców robotniczych i to w taki sam sposób jak za starego reżimu [...] Mówiąc prościej, powinniśmy znaleźć, szukamy i znajdziemy nową estetykę, entuzjizm i patos dla wyrażania przez fotografię naszych nowych zjawisk socjalistycznych. Fotografia nowo wybudowanej fabryki jest dla nas nie tylko zwykłym zdjęciem budynku. Nowa fabryka na zdjęciu to nie tylko zwykły fakt, lecz fakt dumy i radości z uprzemysłowionego Kraju Rad”⁸².

Zobaczmy później, że owo „szukanie patosu dla zjawisk socjalistycznych” okaże się znacznie bardziej użyteczne dla obrazu Kraju Rad niż reportaż, przynajmniej ten pojęty dosłownie, nie „dialektycznie”. Stalinowskie władze też będą zgłaszały wątpliwości co do „fetyszizacji faktów”.

⁸¹ Por.: „LEF” i „Nowy LEF”, op. cit.

⁸² A. Rodczenko, *Przestroga* („Nowy LEF”, 1928, nr 11), w: *Między sztuką a komuną*, op. cit.

„Nowy LEF” mimo uprawiania „literatury faktu” także – oskarżany o „lewackość” i proletkultowskie sympatie (to funkcjonowało jako argument polityczny) – nie utrzymał się zbyt długo. W 1928 roku zostaje zamknięty. Instytucjonalna baza lewicy kurczy się, a w porównaniu z latami popaździernikowymi jest bardziej niż znikoma.

W 1928 roku powstaje jednak grupa „Październik” („Oktiabr”) prowadzona przez braci Wiesninów, a w jej składzie znajdują się m.in.: El Lissitzky, Gan, Kłucis, Ginzburg, Rodczenko. Grupa przetrwa do końca instytucjonalnej „swobody artystycznej”, tj. do dekretu *O rekonstrukcji literacko-artystycznych organizacji* (1932), na mocy którego wszystkie ugrupowania zostaną zlikwidowane i utworzona będzie w każdej dziedzinie twórczości jedna, państwowa organizacja artystów⁸³. „Październik” deklarował „produktywistyczne” hasła, bardzo dobrze znane z historii lewicy artystycznej⁸⁴, choć od strony artystycznej nie był jednolity. Atakowano jednak (często na łamach „Brigady Chudożników”) sztukę realizmu, sztukę twórców zrzeszonych w Stowarzyszeniu Artystów Rewolucyjnej Rosji. Ci ostatni jednak, używając w swych polemikach i wypowiedziach programowych patetycznych sloganów (tych samych notabene, które formułowała awangarda), począwszy od cytatów z wypowiedzi Lenina (powoływanie autorytetu), przez hasła „sztuki rewolucyjnej”, „proletariackiej”, skończywszy na wołaniu o „sztukę dla mas”, mieli zasadniczą przewagę nad swymi adwersarzami na lewicy – mówili o „tworzeniu monumentalnego stylu, wyrażającego naszą epokę, stylu heroicznego realizmu”⁸⁵. A te właśnie hasła były bliższe potrzebom epoki, a co najmniej potrzebom władzy.

„Oktiabr” był jednak bardzo ważnym ugrupowaniem. Stanowił próbę dostosowania tradycji lewicowej sztuki do zmieniającej się już dość szybko sytuacji, narastania stalinizmu. Dowodzi przede wszystkim, że artystom tym zależało na „dostosowaniu się” do tej „nowej” politycznej atmosfery, przy jednoczesnym zachowaniu (choć kompromisowym) tożsamości ideowo-artystycznej. „W obecnym czasie wszystkie formy sztuki muszą określać swe pozycje na froncie socjalistycznej rewolucji kulturalnej”, pisali artyści „Października”⁸⁶. Oznacza to, że nie może tam zabraknąć form sztuki awan-

⁸³ Patrz: *O pieriestrojkie literaturno-chudożestwiennych organizacyj*, Kommunističeskaja Partija Sowietskogo Sojuza w rezolucyjach i rieszienijach sjezdow, konfieriencyj i plenumow CK, t. 5 (1931–1941), Moskwa 1971, s. 44–45.

⁸⁴ *Russian Art of the Avant-Garde*, op. cit., s. 273–279.

⁸⁵ Ibid., s. 272.

⁸⁶ Ibid., s. 274.

gardowej, a wręcz – jak z dalszego tekstu wynika – ma ona do odegrania w owej „socjalistycznej rewolucji kulturalnej” pierwszorzędną rolę.

Zwróćmy uwagę, że czasy się zmieniały. Kończył się NEP, epoka względnie spokoju i względnych swobód. Zaczynał się okres określany przez badaczy właśnie mianem „rewolucji kulturalnej”, której początek stanowił tzw. proces szachtyński (1928), proces grupy 53 inżynierów i techników kierujących przemysłem węglowym Donbasu. Historyk pisze: „Adwokat jednego z oskarżonych [w wyżej wspomnianym procesie – P.P.] nie znalazł przekonujących argumentów dla obrony człowieka, w którego żyłach płynęła «chora krew» «specja». W trakcie gazetowej kampanii nienawiści opublikowano oświadczenie 12-letniego syna jednego z oskarżonych: syn prosił, by ojca rozstrzelano. Zaczynała się nowa epoka”⁸⁷.

Oczywiście, trudno mówić, że „zaczynała się nowa epoka”. „Początkiem” epoki był Październik. Zaczynała się na pewno intensyfikacja Października, powrót do haseł „wojennego komunizmu”, do atmosfery wojny domowej, realizowanych jednak na nieporównanie większą skalę oraz – przede wszystkim – systematycznie.

Spokój i swoboda w czasie NEP-u też miała wątpliwy charakter. Naturalnie powstrzymano masową rzeź czasów „komunizmu wojennego”. Czeką została zmieniona na GPU. Kierownikiem tej nowej, bardziej „normalnej”, bo „państwowej”, a więc już nie „nadzwyczajnej” instytucji został jednak ten sam człowiek: Feliks Dzierżyński. Środki, jakimi GPU rozporządzała, były jednak w dalszym ciągu „nadzwyczajne” (albo odwrotnie: stały się już „zwykłe”): rozstrzeliwanie bez sądu. Co więcej, to właśnie w „spokojnych” czasach NEP-u „pierwszy policjant” Kraju Rad, wspomniany Feliks Dzierżyński, został również „pierwszym dyrektorem” tego kraju, naczelnym zarządcą ekonomicznym; w grudniu 1924 roku stanął bowiem na czele Najwyższej Rady Gospodarki Narodowej. To właśnie w kraju NEP-u, jeszcze grubo przed śmiercią Lenina zorganizowano pierwszy pokazowy proces polityczny, proces eserów (1922). Prawda, nie było to jednak tak „profesjonalne” jak w latach „wielkiego terroru”.

O te problemy niech się jednak spierają historycy. Dla nas nie są to kwestie pierwszoplanowe. Powinniśmy jedynie zauważyć, iż „rewolucja kulturalna” polegała m.in. na tym, że na miejsce pewnej kokieterii w stosunku do inteligencji pierwszego dziesięciolecia Kraju Rad, której realizatorem był Łunaczarski, pojawia się polityka „pałki”, a sam Łunaczarski musi odejść. „Rewolucja kulturalna”, towarzysząca pierwszej pięciolatce (realizowanej

⁸⁷ M. Heller, A. Niekricz, *Utopia u władzy*, t.I, op. cit, s. 170.

notabene w cztery lata – słynne *piat’ w czetyrie*), zintensyfikowała stosunek do inteligencji pojmowany w kategoriach „walki klasowej”⁸⁸.

„Pojęcie walki klasowej – pisze Sheila Fitzpatrick – zależało od definicji starej inteligencji jako «burżuazyjnej», a partii komunistycznej jako «proletariackiej». Wszyscy komuniści godzili się z tą definicją, lecz nie wszyscy traktowali ją jako konieczną do uczynienia z kultury pola walki. W pierwszych latach władzy radzieckiej kierownictwo komunistyczne dążyło do uniknięcia bezpośredniej konfrontacji z inteligencją. Lenin bdrzucał pomysł, że władza nad kulturą, tak jak władza polityczna, mogłaby zostać podporządkowana działaniom rewolucyjnym. Kultura, w jego mniemaniu, powinna być cierpliwie wchłaniana i asymilowana: komuniści powinni uczyć się od «burżuazyjnych specjalistów», niezależnie od identyfikowania ich jako klasowych wrogów”⁸⁹.

Zauważmy na marginesie, że to właśnie stanowiło oś sporu między artystyczną lewicą a komunistyczną władzą w pierwszym dziesięcioleciu Kraju Rad, że to właśnie stanowiło treść ataków na władzę formułowanych m.in. przez Brika i Gana, że na tym właśnie opierała się polityczna strategia awangardy. Powiedzmy więcej, że to, czego domagali się artyści lewicy, to w gruncie rzeczy nic innego jak właśnie „rewolucja kulturalna”, tyle tylko że realizowana innymi środkami artystycznymi.

Gdy Stalin podjął wreszcie to hasło, bynajmniej nie było to strategicznym zwycięstwem lewicy. Ideologiczne doktrynerstwo produktywistów ludzie Stalina zamienili na polityczny pragmatyzm. Czy to jednak oznacza, że klęska strategii awangardy, zmierzającej do zinstytucjonalizowania produktywizmu, uczynienia zeń kultury „oficjalnej”, jest równoznaczna z artystyczną porażką lewicy (dokładnie: produktywizmu)? Czy eliminacja instytucji awangardy (grup, pism, urzędów) jest jednoznaczna z eliminacją jej języka wizualnego w czasie pierwszej pięciolatki? Jest to pytanie, jak w kraju „rewolucji kulturalnej”, kolektywizacji, wielkich budów socjalizmu i masowego, zorganizowanego terroru odnaleźli się produktywiści i ich tradycja obrazowania; innymi słowy, jest to także pytanie, jak władza, organizując propagandę „heroicznego wysiłku ludzi radzieckich”, organizując obok „wielkiego terroru” także i „wielkie kłamstwo”, odnajdując swój język w tzw.

⁸⁸ Por. wszechstronną analizę rewolucji kulturalnej w: *Cultural Revolution in Russia, 1928–1931*, ed. by S. Fitzpatrick, Bloomington Indiana 1978.

⁸⁹ Ibid., s. 8.

realizmie heroicznym, gardząc jednocześnie „fetyszizowaniem faktów”, odniosła się do tradycji konstruktywizmu i produktywizmu.

To pytanie ma dwa aspekty: wizualny i moralny. Tym problemom poświęcone będą dwie następne części książki.

II. Obecność obrazu

Tendencje zmierzające do puryfikacji obrazu miały naturalnie w Europie szerszy zasięg niż sztuka awangardy rosyjskiej. Źródła tego sposobu myślenia są też zachodnioeuropejskie. Generalnie można wskazać tu teoretyczno-artystyczne dyskusje prowadzone we Francji w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku, jako bezpośrednią tradycję podjęcia przez awangardę europejską, w tym rosyjską, problemu „obrazu czystego”. Są to przede wszystkim wypowiedzi Alberta Auriera i Maurice’a Denisa, jako najbardziej zaawansowane próby określania istoty obrazu sprowadzonej do jego wizualnych rudymetów. Nie były to naturalnie definicje dzieła jako „obrazu czystego”. Dla francuskich malarzy, teoretyków i krytyków szeroko pojętego symbolizmu obraz sprowadzony do „powierzchni płaskiej pokrytej farbami w określonym porządku” nie był tworem całkowicie autonomicznym, „rzeczą”, lecz utożsamiony został z „ideą”, z „absolutem”. Autonomia obrazu miała więc charakter relatywny; uwolnienie twórczości z obowiązku *mimesis* traktowane było jako tożsame z odniesieniem jej w stronę absolutu. Wiązano to naturalnie z szerszą perspektywą widzenia „rzeczy” jako odbicia „idei”, z tradycją platońskiej i neoplatonickiej filozofii⁹⁰. Aurier podkreślał, iż „wszelki przedmiot w naturze nie jest niczym innym jak znakiem idei”⁹¹. W tym kontekście także sztuka funkcjonowała jako swoistego rodzaju „znak”, poprzez który możemy docierać do „idei”.

⁹⁰ A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetics in France 1885-1895*, Oxford 1968; H. R. Rookmaaker, *Sythetic Art Theories. Genesis and Nature of the Ideas on Art of Gauguin and his Circle*, Amsterdam 1959.

⁹¹ A. Aurier, *Symboliści*, w: *Moderniści o sztuce*, oprac. E. Grabska, Warszawa 1971, s.359.

Chodzi tu oczywiście o tzw. prawdziwą sztukę, tę, która spełnia swe rzeczywiste powołanie, czyli dociera do „istoty”, a nie – jak twórczość naturalistyczna – opisuje „powierzchnię”. Ją właśnie w ówczesnych oraz późniejszych analizach kultury artystycznej końca wieku określano mianem „sztuki symbolistycznej”⁹². „Symbol” zawarty był w porządku plastycznym, w podstawowej warstwie obrazu, nie zaś w jej sferze ikonograficznej, która tym samym stawała się drugorzędna. Utrzymywanie takiej hierarchii stanowiło konieczny wymiar dzieła sztuki wyrażającego „ideę”. Odwrócenie stosunku mogło powodować zakłócenie „symbolistycznej” funkcji obrazu. Aurier precyzując pojęcia mówił o sztuce „symbolistycznej” jako o sztuce „ideistycznej”, bowiem ideałem takiej twórczości jest „wyrażanie idei”⁹³.

Autonomia sztuki realizowana była w końcu XIX wieku na trzech płaszczyznach: 1) gatunku, 2) poetyki, 3) materiału⁹⁴. Rozluźnienie więzi między obrazem i przedstawieniem stanowiło efekt dyskusji o nadaniu sztuce rangi wypowiedzi jednocześnie samoistnej i istotnej oraz wyodrębnieniu pozycji artysty jako ważnej i jednocześnie autonomicznej roli społecznej w zmieniającym się szybko burżuazyjnym i profesjonalnym społeczeństwie; stanowiło odpowiedź na narastanie procesów alienacji⁹⁵. Awangarda podjęła tę dyskusję, radykalizując wnioski w obliczu intensyfikacji tych procesów⁹⁶. Część tego środowiska poszła śladem symbolistów w stronę „transcendencji czystej formy”, a więc puryfikacji obrazu i jednoczesnego utrzymania jego funkcji symbolicznej. Taką postawę nazywałem swego czasu metafizycznym biegunem awangardy⁹⁷. Inni artyści wyciągali znacznie dalej idące wnioski. Odrzucali wszelkie zewnętrzne związki sztuki. Autonomia obrazu w świetle ich teorii i praktyki przestała być relatywna – stała się absolutna. Obraz nie był już „wyrazem idei”, lecz po prostu materialnym przedmiotem. Źródła tych postaw były wspólne, konsekwencje rozbieżne.

⁹² M. Denis, *Du symbolisme au classicisme. Theories*, presentation par O. Revault d'Allonnes, Paris 1964; H.R. Rookmaaker, op. cit.

⁹³ A. Aurier, *Symbolizm w malarstwie — Paul Gauguin*, w: *Moderniści o sztuce*, op. cit., s. 272.

⁹⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 61 n.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Por. m.in.: R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, New York 1971; P. Burger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis 1984.

⁹⁷ P. Piotrowski, *Autonomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, „Artium Quaestiones”, 1981, t. III; tam też szerzej na ten temat.

Wspomniane napięcia z całą ostrością ujawniły się także, a może przede wszystkim, w kontekście awangardy rosyjskiej. *Białemu na białym* Malewicz, który stanowił najdalej idącą „sublimację czystego odczucia”, radykalny i „absolutnie czysty” symbol uniwersum, Rodczenko przeciwstawił *Czarne na czarnym*, radykalne „zreifikowanie” sztuki; jego obraz był już wyłącznie powierzchnią pokrytą czarną farbą⁹⁸. Malewicz i Kandinsky stanowili jedno skrzydło dyskusji o autonomii sztuki, biegun – utrzymajmy to pojęcie – metafizyczny. Wysunięcie koncepcji „czystego obrazu” przez Malewicz jako właściwego środka wyrażania „istoty wszechświata” wynikało nie tyle z niedostrzegania rzeczywistości przedmiotowej, ile z degradacji jej znaczenia. Rzeczywistość ta to jedynie powierzchnia, prowizoryczny obraz istoty świata. Rzeczywistość postrzegana zmysłowo jest „ograniczona” i „skończona”; istotę świata określają natomiast pojęcia przeciwstawne: „nieograniczoność” i „nieskończoność” czy też „wielostronność” i „bezgraniczność”. Cud „Natury” czy – innymi słowy – bytu polega na tym, pisał Malewicz, że całość zawarta jest w małym nasieniu, lecz owo „całe” nie może być jednocześnie określone. Człowiek trzymając w ręku nasienie, trzyma uniwersum, ale jednocześnie nie może go określić⁹⁹. Nie oznacza to jednak, że świat, czy – lepiej – uniwersum, nie posiada jakiegoś porządku. Podstawę jego istnienia stanowi „energia” oraz jej prawa. Świat to „panenergetyczne uniwersum”. Jego funkcjonowanie przejawia się poprzez tzw. siły, które z kolei działają na podstawie praw ekonomii. Określają one dążenie do oszczędzania energii, rozwiązywania skomplikowanych układów przez sprowadzanie ich do prostszych, później najprostszych form, aż do stanu całkowitego bezruchu i rozproszenia napięć.

Napięcie między „powierzchnią” a „istotą” polega na tym, że wskutek rozbitcia energetycznego wzorca świat został podzielony i zantagonizowany. To jest właśnie jego „powierzchnia”, to jest to, co możemy postrzegać za pomocą zmysłów i rozumu. Jednocześnie jednak został rozpoczęty proces zmierzający do ponownej integracji, do osiągnięcia przez „naturę”, a więc doświadczaną rzeczywistość, charakteru „istotnego”, „ekonomicznego” układu sił, a więc całkowitego wyeliminowania napięć, czyli „bezruchu”, „bezkresu”, „bezprzedmiotowości”, „nieograniczoności” i „nieskończoności”. Absolut to „nicość”, stan „0”; „wszystko” bowiem – twierdził rosyjski

⁹⁸ Por.: A. Turowski, *Na granicy języka: Rodczenko i Malewicz*, w: Tessler. *Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981; tenże, *Wielka utopia awangardy*, op. cit.

⁹⁹ K. Malevich, *God is Not Cast Down*, w: K. Malevich, *Essays on Art*, ed. by T. Andersen, t. I, Copenhagen 1971, s. 188 nn.

artysta - równa się „nicości”¹⁰⁰. *Biały kwadrat na białym* ujawnia to napięcie. Figura (biały kwadrat), a więc „wszystko”, utożsamiona zostaje z tłem (białym), czyli „nicością”.

Istota rzeczywistości, z uwagi na swój charakter (nieciągły, alogiczny), nie może być – jak wspominałem – poznawana za pomocą doświadczenia zmysłowego i intelektualnego. Może być jedynie „odczuwana”. „Czuję, więc jestem”, zdają się parafrazować epistemologiczną postawę Malewicz-Lamač i Padrta¹⁰¹. Nowa sztuka zatem, a więc sztuka docierająca do „istoty”, musi być oparta na „odczuciu”. Funkcją rozumu bowiem jest dzielenie, zamykanie świata w „klatkach nacjonalizmów”. „Odczuwanie” zaś rozbija te „klatki”, rozbija wszelkie podziały i opozycje. Jednocy, a nie dzieli. Świadectwem rozumu jest twórczość oparta na malarskiej perspektywie. W nowym, suprematystycznym, obrazie natomiast nie ma podziału na górę i dół, stronę prawą i lewą; jest jedność. Naturalnie istnieją pewne psychologiczne napięcia między obszarem „rozumu” i „odczucia”, uwarunkowane kondycją artysty. Jednakże cel, do którego on zmierza, a wraz z nim cała „nowa sztuka” (suprematyzm), to „odczucie czyste” i jego wizualna manifestacja to maksymalna („absolutna”) puryfikacja obrazu.

Myśl Kandinskiego, przy wszystkich różnicach, zmierzała w gruncie rzeczy do tego samego celu – czystego obrazu. Podobne też były, w gruncie rzeczy, argumenty czy też ich charakter. Celem malarstwa miało być bowiem, według Kandinskiego, dotarcie do „dźwięku Kosmosu”, innymi słowy – do jego struktury. Możliwość wyrażania ukrytej pod powierzchnią „materialnych rzeczy” rzeczywistości istotnej miała jedynie „czysta sztuka”¹⁰². Z tym, że Kandinsky nie stawiał ostrej granicy między twórczością przedstawiającą i nieprzedstawiającą. Pisał o „Wielkiej Abstrakcji” i „Wielkiej Realistyce”,

¹⁰⁰ K. Malevich, *The Suprematist Mirror*, w: K. Malevich, *Essays on Art*, op.cit., t. I, s.224-225.

¹⁰¹ M. Lamač, J. Padrta, *The Idea of Suprematism*, w: Kazimir Malevich. Zum 100 Geburtstag, Galerie Gmurzynska, Köln 1978, s. 161.

¹⁰² Por.: W. Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, w: W. Kandinsky. Complete Writings on Art, ed. by K. C. Lindsay and P. Vergo, t. I, London 1982, s. 114 nn. Por. klasyczną pracę: S. Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo 1970, oraz P. Weiss, *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years*, Princeton 1979 (dyskusja z Ringbomem, ss. 5 nn.). Patrz też: R.-C. Washton Long, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Oxford 1980; *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A Study of „On the Spiritual in Art”*, ed. J. E. Bowl, R.-C. Washton Long, Newtonville 1980.

nadając obu ową zdolność wizualizacji „dźwięku Kosmosu”¹⁰³. Warunek jednakże, jaki obie musiały spełnić, polegał na podporządkowaniu struktury malarskiej strukturze kosmicznej. W przypadku „Wielkiej Realistyki” obraz musiał być więc komponowany nie według porządku natury zmysłowo doświadczanej, lecz – podobnie jak w przypadku „Wielkiej Abstrakcji” – według „Zasady Wewnętrznej Konieczności”, która wyznaczała kryterium doboru form wizualnych. Składała się ona z trzech elementów: 1) osobowości artysty, indywidualnej, „osobowościowej” determinacji dzieła, 2) stylu, a więc „ducha epoki” oraz 3) elementu artystycznego, który – w przeciwieństwie do dwóch pierwszych – był stały, niezmienny i dotyczył samej kondycji sztuki. Ten trzeci element w dążeniu do „sztuki czystej” zyskiwał dominujące znaczenie. Oznaczało to, iż w samej istocie sztuki zawarta była możliwość uchwycenia istoty uniwersum. Im bardziej sztuka była „oczyszczana” ze zmiennych elementów, tym miała większe możliwości wyrażania „dźwięku Kosmosu”. Stąd zatem próba systematyzacji podstaw języka malarskiego: koloru i formy, sformułowana już w *Pierwistku duchowym* i później rozbudowywana w szeregu mniejszych i większych artykułach, a w końcu opracowana w jednolitą całość w pracy *Punkt i linia na płaszczyźnie*¹⁰⁴.

Dokonana przez awangardę (w tym przypadku jej „metafizyczny biegun”) radykalizacja symbolistycznej tradycji polegała nie tylko na wyciągnięciu daleko idących wniosków, zarówno teoretycznych, jak praktycznych, z „ideistycznej” koncepcji dzieła sztuki, lecz także na osadzeniu tej myśli w utopijno-społecznym kontekście. Formułowane przez Kandinskiego i Malewicz „utopie języka” skierowane były w stronę funkcji społecznych¹⁰⁵. „Czysta sztuka” była jedynie laboratorium przyszłości. *Czarny kwadrat* Malewicz był obrazem dnia dzisiejszego, sprowadzonego do biegunów napięcia energii. *Biały kwadrat* to już wizja jutra, utopijnej jedności przeciwieństw, rozwiązania istniejących „dzisiaj” sprzeczności i antagonizmów. Ta wizja miała być wcielona w życie przez architekturę, budowaną zgodnie z prawem kosmicznym („nieograniczoności”, „nieskończoności”, „bezprzedmiotowości” etc.). Łącznikiem między „szukaniem czystą” a przyszłością zbudowaną przez architekturę były „architektury”, modele utopijnych, nieantagonistycznych oraz idealnych

¹⁰³ W. Kandinsky, *Zagadnienie formy*, w: Brzask epoki. W walce o nową sztukę, pod red. J. Hulewicz, t. I (1917-1919), Poznań 1920.

¹⁰⁴ W. Kandinsky, *Punkt i linia na płaszczyźnie*, Warszawa 1986.

¹⁰⁵ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy*, op. cit.

rozwiązań przestrzennych¹⁰⁶. „Sztuka – konstatował Malewicz – która dzięki suprematyzmowi odnalazła siebie, swą czystą, nieużytkową formę [...] próbuje teraz zbudować nowy, prawdziwy porządek świata”¹⁰⁷.

Utopia Kandinskiego z kolei miała nieco inny charakter. „Epoka Wielkiej Duchowości” miała się realizować nie poprzez materialność, architekturę, lecz poprzez bezpośrednie, psychologiczne działanie malarstwa. Eliminacja ze sztuki elementów akcydentalnych i zmiennych, wynikających czy to z osobowości artysty, czy z „ducha czasu”, oraz eksponowanie czynnika wiecznego, trwałego, związanego z samą istotą sztuki, zbliżało twórczość artystyczną do idealnego narzędzia kształtowania ludzkiej duszy według „dźwięku Kosmosu”, a więc prawdziwego, idealnego rytmu świata. Psychologiczne oddziaływanie takiej sztuki poprzez system kolorów i form w konsekwencji miało budować nowe społeczeństwo, funkcjonujące dzięki idealnym prawom Kosmosu.

Intensywna działalność teoretyczna Kandinskiego w porewolucyjnym okresie oraz jego społeczne zaangażowanie w nową rzeczywistość rosyjskiej zdawało się stawiać przed nim problem osadzenia koncepcji „czystego obrazu” nie tylko w ogólnej perspektywie utopii „Epoki Wielkiej Duchowości”, co zostało dokonane znacznie wcześniej, ale w optyce konkretnego, ideologicznego i politycznego otoczenia, jakie pojawiło się i funkcjonowało w Rosji Radzieckiej tego czasu. Czym był i czym miał być „czysty obraz” w kontekście zachodzących procesów historycznych? To pytanie zadawało wielu artystów awangardy. On jednakże nie wyciągał z tak postawionego problemu wniosków (daleko idących wniosków), jakie formułowali inni twórcy, jego ideowi przeciwnicy, o których będzie mowa później. W zasadzie bronił się przed wyciąganiem jakichkolwiek koniunkturalnych konkluzji. Nie uległ krytyce, jakiej poddano jego program Inchuku, który przedstawił jako pierwszy dyrektor tej instytucji¹⁰⁸. Wolał ustąpić ze stanowiska i następnie opuścić kraj, niż odstąpić od koncepcji czystego eksperymentu. Na pytanie o znaczenie rewolucji mógł jedynie stwierdzić: „W czasie Października widziałem rewolucję ze swoich okien. Następnie malowałem w zupełnie inny sposób. Czułem w sobie wielki spokój duszy; mimo tragicz-

¹⁰⁶ Por. m.in.: M. Bliznakov, *Suprematism in Architecture*, w: Soviet Union, t. V, cz. 2, Tempe Arizona 1978.

¹⁰⁷ K. Malewicz, *Suprematyzm*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. H. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 361.

¹⁰⁸ Patrz: W. Kandinsky, *Program for the Institute of Artistic Culture*, w: W. Kandinsky. *Complete Writings*, op.cit., t. I, s. 455 nn.

ności, coś spokojnego i zorganizowanego. Kolory w moich pracach stawały się jaśniejsze i bardziej powabne, zamiast wcześniejszych głębokich i mrocznych cieni”¹⁰⁹.

Więcej uwagi problemowi ideologizacji „czystego obrazu” poświęcał Malewicz. Również inna była jego postawa wobec związków sztuki i zachodzących wówczas w Rosji procesów historycznych. Zresztą nie oglądał on rewolucji „ze swoich okien”. Malewicz wspomina:

„Noc była spokojna – słychać było wystrzały. Rano zaczęły się walki. Wielu z «komunardów» zniknęło [...] Sięgnąłem po rewolwer i kule. Przyłączyłem się do grupy, której kieszenie pełne były naboju i rewolwerów przeróżnych marek [...] Na Srietience zauważyliśmy sylwetki żołnierzy. Cofnęliśmy się do przejść przy Baszcie Suchariowej. Żołnierze zbliżali się szybko, podchodząc do placu. Słychać było słowa komendy, żołnierze złożyli się do strzału. Daliśmy znać na barykadę. Jeszcze chwila i padła cicha komenda. Strzeliliśmy salwą. Żołnierze, chociaż złożyli się do strzału, nie spodziewali się takiej bezczelności. Strzelaliśmy raz po raz. Szybko wystrzelałem swoje pięć naboju, którymi naładowany był rewolwer ...”¹¹⁰.

Wspomniany fragment nie dotyczy, co prawda, „przewrotu październikowego”, lecz rewolucji 1905. Nie ma więc z punktu widzenia historycznego większego znaczenia w naszych rozważaniach. Oddaje jednakże nastrój i stosunek artysty do historycznych wydarzeń.

Wyrazem rewolucji w malarstwie Malewicza był *Czerwony kwadrat*. „Kwadrat czarny” jest znakiem ekonomii – wyklada symbolikę swoich prac Malewicz, „czerwony” to sygnał rewolucji, „biały” natomiast stanowi wyraz „czystego działania”¹¹¹. Rewolucja stanowi więc ogniwo przejściowe procesu historycznego, łączące stan napięcia sił ekonomicznych, ich polaryzacji, oraz „czyste działanie”, maksymalną „oszczędność” ruchu, a więc „bezruch”, „harmonię”, układ nieantagonistyczny, pozbawiony napięć i sprzeczności.

„Czysta sztuka” jest jednak nie tylko wyrazem takiego procesu, lecz też jego środkiem. Ujawnia bowiem „kwestię ekonomiczną”. „Problem ekono-

¹⁰⁹ Ibid., s. 476.

¹¹⁰ *Dzieciństwo i młodość Kazimierza Malewicza*; rozdziały z autobiografii artysty w: *Kazimierz Malewicz, Zeszyty Teoretyczne Galerii GN*, pod red. Sz. Bojko, L. Brogowskiego, M. Kurewicz, Gdańsk 1983, s. 28-29.

¹¹¹ K. Malevich, *Suprematism. 34 Drawings*, w: K. Malevich, *Essays on Art*, op.cit., t. I, s. 127.

mii – pisze artysta – prawdopodobnie dotyczy podstawowego źródła wszelkiej aktywności, stanowi stwierdzenie, że każde działanie to efekt cielesnej energii; a ponieważ wszystkie ciała próbują zachować swoją energię, zatem wszystkie moje działania muszą stanowić rezultat metody ekonomicznej. To jest sposób, na podstawie którego porusza się natura, ciała i wszelka twórczość człowieka”¹¹². Formy użytkowe więc, biorące bezpośredni udział w życiu społecznym, muszą być podporządkowane ekonomii, a nie estetyce. Ich tworzenie stanowi wynik uświadomienia sobie „ekonomicznej konieczności”, która właśnie z całą ostrością ukazywana jest w „sztuce czystej”. Ostatnie kierunki sztuki stanowią zatem podstawę działania zmierzającego do wprowadzenia w życie zasadniczego prawa „ekonomicznej konieczności”. Są one, tym samym, ruchami „rewolucyjnymi”, „antycypującymi rewolucję w życiu ekonomicznym i politycznym roku 1917”¹¹³.

Oparta na uniwersalistycznych zasadach sztuka współczesna, sztuka – przypomnijmy – redukująca indywidualizm lub – inaczej mówiąc – podporządkowująca to co jednostkowe, temu co ogólne, stanowi generalną wskazówkę wyłaniających się z rewolucyjnych myśli i działań kształtów przyszłości. Malewicz konstatuje, że człowiekowi nie wolno używać swej wolności w izolacji od interesu ogółu i żyć w taki sposób, jaki tylko jemu może odpowiadać. Tworząc własne życie, należy brać pod uwagę wspólne interesy, należy podporządkować prawa indywidualne prawom wspólnym, wolność jednostki – wolności zbiorowości. „Komunistyczne miasto – pisze Malewicz – nie wyrasta z chaosu prywatnych budynków, ale z planu generalnego; forma każdego budynku powinna wywodzić się z tego planu, a nie z kaprysu indywidualnych osobowości”¹¹⁴. Stara sztuka nie służy kształtowaniu takich postaw, a więc także i struktur społecznych; ona ma charakter „kontrrewolucyjny”, stwierdza Malewicz. Nowa sztuka jest „rewolucyjna”, a więc ściśle związana z komunizmem, czyli wizją „ekonomicznej” pomyślności ludzkości¹¹⁵.

Równie radykalne wnioski z symbolistycznej dyskusji dotyczącej autonomii obrazu (czy też względnej autonomii obrazu) wyciągali artyści przeciwnego skrzydła awangardy radzieckiej, oponenci metafizycznych teorii Kandinskiego i Malewicza. Nazwijmy ich materialistycznym biegunem awangar-

¹¹² K. Malevich, *On New Systems in Art*, w: K. Malevich, *Essays on Art*, op.cit., t. I, s. 84.

¹¹³ Ibid., s. 94.

¹¹⁴ K. Malevich, *The Question of Imitative Art*, w: K. Malevich, *Essays on Art*, op.cit., t. I, s. 169.

¹¹⁵ Ibid., s. 173.

dy, materialistycznym w tym sensie, że teoriiom transcendencji czystej formy przeciwstawili oni koncepcje materialnej samoidentyfikacji dzieła, pojmowanej jako wyłączna płaszczyzna nadająca sens jego istnienia.

Dla zilustrowania problemu posłużę się dwoma najbardziej może znaczącymi przykładami artystów: z jednej strony związanymi z twórcami omawianymi poprzednio rozmaitymi więzami, także osobistymi, z drugiej zaś formułującymi biegunowe postawy artystyczne.

El Lissitzky pracował pod silnym wpływem Malewicza, zarówno jego teorii czystego obrazu, jak też wizji wprowadzenia kosmiczno-plastycznych zasad „w życie” za pomocą architektury (architektury). Dokonał on jednakże swoistej sekularyzacji koncepcji Malewicza, pozbawiając ją metafizycznego podłoża. Występując pod sztandarem suprematyzmu, był w gruncie rzeczy – jak napisał jeden z amerykańskich krytyków – „pomostem” między suprematyzmem i konstruktywizmem¹¹⁶.

Rodczenko natomiast, rozwijając teorię i systematykę czystych elementów obrazu, odrzucił ich odniesienia do uniwersum („dźwięku Kosmosu”), akcentowane przez Kandinskiego. Nie ulega jednak wątpliwości, że wpływ Kandinskiego na kształtowanie się młodego artysty był bardzo duży. Zresztą powiązania między artystami miały też osobisty charakter: Rodczenko wraz z żoną, Stiepanową, mieszkał jakiś czas w olbrzymim mieszkaniu Kandinskiego w Moskwie, korzystając z jego niemal ojcowskiej opiekuńczości¹¹⁷.

Stosunek między Rodczenką a Malewiczem miał mniej osobisty charakter. Był rodzajem wyzwania. Pierwsze spotkanie między nimi odbyło się w Moskwie w 1916 roku podczas ekspozycji „Magazyn”, na której Rodczenko pokazywał swoje nieprzedstawiające obrazy. Artysta wspomina: „Malewicz podszedł do mnie i powiedział: pan jest tutaj jedynym malarzem, ale czy pan wie, co pan robi? Nie wiem” – replikował Rodczenko; „Czy pan wie – kontynuował Malewicz – że to wszystko, co oni robią (inni, pokazujący swe prace artyści) zostało już zrobione? To wszystko jest nieaktualne. Teraz w powietrzu wisi coś nowego, coś bliżej nas, coś bardziej typowo rosyjskiego. To jest to, nad czym sam pracuję i co mogę już dostrzec w pańskiej pracy,

¹¹⁶ Patrz: A. Birnholz, *For the New Art: El Lissitzky's Prouns*, „Artforum” 1969, October i November; tenże, *El Lissitzky's Writings on Art*, „Studio International”, 1972, vol. 183, nr 942.

¹¹⁷ Por.: S. O. Khan-Magomedov, *Rodchenko. The Complete Work*, ed. by V. Quilici, London 1986, s. 58 nn.; V. Rodchenko, *A Few Words about My Father*, w: Alexander Rodchenko, ed. by D. Elliott, Museum of Modern Art, Oxford 1979, s. 133.

[...] czuję, że to tam jest”¹¹⁸. Trzy lata później było już jednak jasne, że jest to coś innego, choć wyraźnie powiązane z dorobkiem Malewicza. „Rodczenko wywodził się z Malewicza w stosowaniu form geometrycznych i w zdecydowanym poświęceniu swych analiz nie tylko problematyce czysto malarskiej, ale też szerszym kwestiom kulturalnym. Czarny obraz, którym Rodczenko w 1919 roku odpowiedział na *Białe na białym* Malewicza, był nie tylko odrzuceniem mistycyzmu tego ostatniego, ale także świadectwem pozostawionego przez Malewicza testamentu”¹¹⁹.

Znane są eksperymenty wizualne i próby ich teoretycznych systematyzacji, dokonywane przez wymienionych wyżej artystów. Zrekonstruujemy je tutaj jedynie w dużym skrócie gwoili czytelności wykładu. Alan Birnholz pisze, iż podstawę koncepcji sztuki Lissitzkiego, określaną przez artystę mianem „Proun”, stanowi idea czasoprzestrzeni¹²⁰. Jest tu mowa o czterech rodzajach traktowania przestrzeni, ujętych w perspektywie historycznej, co – między innymi – niektórym krytykom pozwala rozwijać wątek heglowskiego zaplecza myśli El Lissitzkiego i awangardy rosyjskiej, o czym będzie mowa w ostatniej części pracy¹²¹. Pierwsza z tych klasyfikacji czasoprzestrzeni to „przestrzeń planimetryczna”, gdzie dwuwymiarowość malarskiej płaszczyzny jest respektowana i jedynie nachodzenie na siebie form sugeruje trzeci wymiar (przestrzeń). Drugi typ to „przestrzeń perspektywiczna”, upowszechniona w renesansie, oparta na zasadach geometrii euklidesowej, opisywana jako statyczna trójwymiarowość. Trzeci rodzaj nazwany jest „przestrzenią irracjonalną”, gdyż przestrzeń definiowana jest zgodnie ze zróżnicowaniem intensywności koloru i jego pozycji wśród form i jako taka nie może być precyzyjnie określana ani w systemie planimetrycznym, ani perspektywicznym. I wreszcie typ czwarty, wprowadzony przez suprematyzm, przez Malewicza i Lissitzkiego właśnie w koncepcji „Proun”, to „przestrzeń wyobrażeniowa”, w której wprowadzany jest element czasu, a więc czwartego wymiaru, oparty na naukowych i filozoficznych teoriach. Znaczną rolę odgrywa tu współczesna matematyka, koncepcja przestrzeni

¹¹⁸ Alexander Rodchenko, op. cit., s. 56.

¹¹⁹ J. Milner, *Material Values. Alexander Rodchenko and the End of Abstract Art*, w: Alexander Rodchenko, op. cit., s. 50.

¹²⁰ A. Birnholz, *El Lissitzky's Writings on Art*, op. cit., s. 91.

¹²¹ Por. m.in.: J. Baljeu, *The Problem of Reality with Suprematism, Constructivism, Proun, Neoplasticism and Elementarism*, „Lugano Review”, 1965, vol. 1, nr 1; A. Higgins, *Art and Politics in the Russian Revolution*, „Studio International”, 1970, vol. 180, nr 927 (November) i 928 (December).

wpracowana przez Einsteina i geometria Łobaczewskiego, jak podkreśla Birnholz¹²².

Artysta odrzuca jednak mechaniczne prowadzenie analogii między sztuką i matematyką. „Nie zapominamy ani przez chwilę o tym – pisze – że sztuka tworzy nie posługując się liczbami, ponieważ tworzy ona to, co żywe, natomiast liczba oznacza to, co jest w bezruchu, co skrzystalizowało się obumarło. Rozwój matematyki i sztuki traktujemy [zatem – P.P.] jako dwie krzywe, które nie zawsze przebiegają w płaszczyznach równoległych, ale zawsze kształtują się w tym samym środowisku kulturowym epoki”¹²³. Lissitzki przypatruje się „zetknięciu” matematyki i sztuki w starożytności, aby następnie przeciwstawić jej współczesne relacje zachodzące między „nową” matematyką i „nową” sztuką. „Z zasadniczej opozycji między liczbą epoki starożytnej a liczbą nowoczesną wynika kontrast między ich wzajemnymi relacjami. Stosunek między wielkościami oznacza proporcje, natomiast zależność jest istotą funkcji. Stosunek można zmniejszyć lub zwiększyć. Funkcję można tylko przekształcić. Stanowi to istotę kontrastu między starym a nowym światem, między starymi a nowymi formami plastycznymi. Wszelka proporcja zakłada stałość elementów (porządek klasyczny), wszelkie przekształcenie zaś wymaga zmienności (suprematyzm). Dzieła starej sztuki można powiększać lub zmniejszać; dzieła nowej sztuki – przekształcać”. Dalej dodaje, że starożytna matematyka (i sztuka) jest statyczna, gdyż odwołuje się do wielkości stałych, a więc takich, które istnieją poza czasem. Nowa matematyka zaś (i sztuka) burzy ową nieruchomość i absolutność przez wprowadzenie, za teorią względności Einsteina, elementu dynamicznego: czasu. „Świat żyje w czasie”, powiada artysta.

To zadanie podjął wraz z Malewiczem suprematyzm, twierdzi Lissitzki, rozwija zaś koncepcja „Proun”. Pierwszy z nich ma jeszcze kształt obrazu, drugi (wykorzystując doświadczenie „kontrreliefów” Tatlina) wychodzi poza obraz, „nawet jeśli nadal jeszcze wisi na ścianie”. „Proun” bowiem „rozpoczyna się na dwuwymiarowej powierzchni, zmierza do trójwymiarowej budowy modelu, a następnie przechodzi do wszystkich wymogów życia społecznego”. To jest jego cel. Jest on możliwy do osiągnięcia przez strukturalną analizę obrazu ujętego w perspektywie czwartego wymiaru, czasu, a więc w perspektywie czasoprzestrzeni.

Podobny, w gruncie rzeczy, cel stawia sobie Rodczenko. Wychodzi on też od analizy obrazu, jego podstawowych elementów, wyznaczających za-

¹²² A. Birnholz, *El Lissitzky's Writings on Art*, op. cit.

¹²³ El Lissitzki, *Proun*, w: *Między sztuką a komuną*, oprac. A. Turowski, mps. Wszystkie niżej cytowane fragmenty tekstu artysty pochodzą z tego źródła.

sadnicze prawa wizualnego języka i w efekcie dochodzi do problemu wspólnej płaszczyzny konstrukcji rzeczywistości i konstrukcji malarskiej oraz „transmisji” autonomicznego obrazu w przestrzeń rzeczywistości.

Pozycja Rodczenki, jak zauważa Turowski, tym się różni od pozycji innych twórców awangardy rosyjskiej, że – w przeciwieństwie do np. Matiushyna, Malewicza, Lissitzkiego, Tatlina i innych – jego twórczość niemal od początku była bezprzedmiotowa; nie interesował się też – jak Popowa czy Ester – problemami typowymi dla kubizmu bądź futuryzmu¹²⁴. W pewnym momencie jeszcze bardziej zredukował i radykalizował krąg swoich zainteresowań do całkowicie podstawowych komponentów obrazu: barwy i linii, aby – w konsekwencji – skoncentrować się wyłącznie na tym drugim¹²⁵. Zatem problem linii kumuluje niejako analityczne zainteresowania Rodczenki.

Zainteresowanie formą, a więc „malarskością”, to dla Rodczenki dociekanie do istoty malarstwa i – jednocześnie – miara profesjonalizmu w podejściu do sztuki malarstwa. Jego zainteresowanie linią to z kolei efekt takiego podejścia, ale też konkluzja, jaką artysta wyprowadza z ewolucji historii sztuki, prowadzącej od sztuki opisowej, realistycznej, do bezprzedmiotowej. Rodczenko pisze:

„Impresjoniści zajęli się widmem, ale z kolei przystosowali je do przekazu wrażeń, powietrza, światła itd. Ekspresjoniści wykorzystali kolor jako grę plam, jako ornament. Bezprzedmiotowość kultywowała kolor jako taki, zajęła się jego pełnym ujawnieniem, jego obróbką, jego stanem, dając głębokość, intensywność, gęstość, ciągłość itp. Ostatnim etapem w tych poszukiwaniach było osiągnięcie jednobarwnej intensywności w granicach jednego koloru. [...] Pracując w ostatnim okresie wyłącznie nad stworzeniem form i systemem ich konstrukcji, zacząłem wprowadzać do płaszczyzny «Linie» jako nowy element konstrukcji. [...] Wreszcie całkowicie wyjaśniło się znaczenie «Linii» – z jednej strony jej graniczne i krańcowe relacje, z drugiej – jako zasadniczego elementu budowy wszystkich organizmów w całym życiu [...]. Linia jest początkiem i końcem tak w malarstwie, jak we wszystkich konstrukcjach”¹²⁶.

Problemem dla nas ważniejszym, niż sama analiza podstawowych, strukturalnych praw obrazu, jest określenie stosunku między czystym dziełem, wizualnym eksperymentem, a jego historycznym otoczeniem, społeczną i

¹²⁴ A. Turowski, *Wielka utopia*, op. cit., s. 120.

¹²⁵ Ibid., s. 133, 139 nn.

¹²⁶ A. Rodczenko, *Linia*, w: *Między sztuką a komuną*, op. cit.

polityczną sytuacją porewolucyjnej Rosji, czyli próba opisu i interpretacji zjawiska swoistej ideologizacji czystej formy.

Najprostszym rozwiązaniem było nadanie dziełu sztuki materialnego statusu, sformułowanie – według interpretacji Turowskiego – reistycznej utopii dzieła¹²⁷. Kuszner pisał: „Dla socjalistycznej świadomości dzieła sztuki są niczym więcej, niż przedmiotami i rzeczami”¹²⁸. Ów rzeczowy, materialny czy wręcz „materialistyczny” status, stanowiący analogię do „materializmu historycznego”, a więc – odwołując się do języka manifestu „Komfutów” – „komunistycznej świadomości”, odróżniał sztukę socjalistyczną od burżuazyjnej, uwikłanej w znaczenia metafizyczne.

Problem ideologicznego usankcjonowania „formalizmu” szerzej został przedstawiony przez Nikołaja Punina.

„Nasz formalizm – pisał – uwarunkowany jest nieskończeniem wielką liczbą przyczyn, całą rzeczywistością, która jest wokół nas i w nas samych. Przede wszystkim jednak lub, jeśli wolicie, najpełniej w danej chwili – monistyczną materialistyczną teorią, zgodną z marksowską formułą: byt określa świadomość, a nie na odwrót [...]. Forma = byt. Forma jest realnością i nie poddaje się żadnej indywidualistycznej i anarchizującej rewolucji. Indywidualna presja nie ma zastosowania w wypadku formy, albowiem forma jest wyłącznie obiektywnym czynnikiem epoki. [...]”

Forma-byt określa świadomość, czyli treść – oto postulat nowej sztuki, zgodny [...] z podstawowym postulatem marksistowskim, na którym opiera się cały materializm monistyczny. Jesteśmy monistami, jesteśmy materialistami, oto dlaczego nasza sztuka jest sztuką formy”¹²⁹.

W społecznym odbiorze to nie rozwiązywało jednak problemu. Wbrew pozorom argumenty ideologiczne, jak starałem się wykazać w poprzedniej części pracy, nie zawsze były przekonujące. Czysta forma domagała się głębszych czy też bardziej praktycznych uzasadnień swojej obecności w socjalistycznej rzeczywistości, a nie tylko ideologicznych haseł. Wychodząc naprzeciw tym dążeniom, Arwatow pisał, posługując się – jak to określał – „prostym przykładem”:

„U proletariackiego artysty zamówiono plakat. Jak go wykonać, aby był celowy? Aby odpowiadał miejscu, na którym zostanie zawieszony

¹²⁷ A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, op. cit.

¹²⁸ B. Kuszner, *Dzieło boskie*, w: *Między sztuką a komuną*, op. cit.

¹²⁹ N. Punin, *O formie i treści*, w: *Między sztuką a komuną*, op. cit.

(np. płaszczyźnie dużej ściany); widzom, którym zostanie pokazany; czasowi, w którym będzie oglądany, odległości, z której będzie się na niego patrzyło; zjawisku, które będzie na nim przedstawione (jeżeli ma to być plakat przedstawiający); oddziaływaniu ideologicznemu, na które jest obliczony, itp., itp. Wszystko to jednak można wykonać tylko pod warunkiem, że się potrafi swobodnie operować materiałami, które budują plakat, jako środek wyrazu, tj. efektywnie organizującą formą. Przy czym operować nie tak jak czyniono to dawniej [...]. Taki stosunek do materiału nieuchronnie zakłada istnienie bezprzedmiotowego laboratorium, czyli – innymi słowy – istnienie takiego laboratorium, w którym uczniowie ćwiczyliby się w eksperymentowaniu z czystymi materiałami na wszelkie sposoby, stosując je w dowolnych formach stylistycznych, rozwiązując przy ich użyciu najróżniejsze zadania. Właśnie to laboratorium stanie się węzłowym punktem, w którym zbiegną się drogi sztuki i nauki, praktyki i teorii [...].

Znaczenie bezprzedmiotowości bynajmniej wszakże się do tego nie ogranicza. Nie trzeba chyba tłumaczyć, że stanowi ona szczebel bezpośrednio prowadzący do sztuki produktywistycznej. Zdecydowane odcięcie się od zdobnictwa, od wytwarzania «wzorków» dla przedmiotów, od «stosowania» sztuki w dziedzinie techniki możliwe jest tylko poprzez organiczne zlanie się procesu produkcyjnego z procesem kształtowania form artystycznych. Jednakże w procesie produkcyjnym mamy do czynienia tylko z trzema momentami: czystym materiałem, metodą obróbki i przeznaczeniem produktu. I dlatego żaden artysta nie umiejący władać czystym materiałem, a więc materiałem stosowanym bezprzedmiotowo, jest absolutnie nie do pomyślenia w fabryce. [...] Dlatego też tylko bezprzedmiotowcy nadają się do przemysłu¹³⁰.

Te obszernie cytowane uwagi Arwatowa sankcjonują istnienie czystego dzieła ze względów, można by rzec, pragmatycznych i instrumentalnych. Powstały zresztą już stosunkowo późno, gdy produktywizm, formułowany m.in. przez cytowanego autora, był w pełnym toku. Niemniej owa pragmatyka myślenia wydaje się tu godna podkreślenia. Wskazuje bowiem na „materiałną” celowość uprawiania „czystej sztuki”, traktowanej – w przeciwieństwie do Kandinskiego – *par excellence* instrumentalnie.

Entuzjastyczne – jak pisze Birnholz – powitanie przez El Lissitzkiego rewolucji jest widoczne w jego pierwszym wielkim porewolucyjnym dziele *Czer-*

¹³⁰ B. Arwatow, *Proletariat i sztuka lewicowa*, w: *Między sztuką a komuną*, op. cit., s. 324-326.

wonym klinem bij białych (o tym niżej)¹³¹. Wyrażoną językiem czystej sztuki koncepcję zwycięstwa rewolucji nad „starym światem” możemy też śledzić w małej książeczce, przeznaczonej „dla wszystkich dzieci”, pt. *O dwóch kwadratach* [il. 1], gdzie czerwony kwadrat, oczywisty symbol rewolucji (przejęty od Malewicza, podobnie jak cała koncepcja stosunku między „czernią” a „czerwienią”), ustanawia „czerwony porządek”. Kluczowe momenty tej kilkuobrazowej książeczki to: przylot (z daleka) dwóch kwadratów, czarnego i czerwonego, następnie „czarna burza” oraz „czerwone uderzenie” („piorun”) rozbijające istniejący porządek tak, aby w efekcie na tle czarnego kwadratu wybudować czerwoną konstrukcję. W tej drukowanej w 1922 roku broszurce zawarta jest językiem czystej sztuki koncepcja rewolucji. Powiązanie czystych form z politycznym znaczeniem, wykorzystanie ich do celów propagandowych stanowi przekroczenie wyłącznie ideologicznych motywacji „formalizmu”, o którym pisał Punin. Nie jest jednakże, jak dla produktywisty Arwatowa, instrumentem przemysłowej produkcji, laboratoryjnym ćwiczeniem. El Lissitzky praktycznie, moim zdaniem, połączył czysty obraz i jego socjalistyczną (agitacyjną) funkcję. Innym podobnym przykładem jest wspominany już słynny plakat *Czerwonym klinem bij białych* (1919) [il. 2], gdzie czerwony „klin” wbija się w białe okrągłe pole, wycięte równo w ciemnej płaszczyźnie obrazu.

Warto może zaznaczyć na marginesie, iż polityczne ciśnienie w sferze symboliki koloru było tak duże, że Malewicz w pewnym momencie musiał poczynić zastrzeżenie, iż mówiąc o „bieli” nie ma na myśli jej aktualnych konotacji politycznych¹³².

W istocie Lissitzky traktował rewolucję jako „klin rozdzielający «jutro» od «wczoraj» i zmuszający każdego do dokonania między nimi wyboru”¹³³; był przekonany, że konstruktywizm w sztuce i komunizm w polityce „zapro-wadzi świat do czystego stanu perfekcji”¹³⁴. „Nie możemy sobie wyobrazić – pisał gdzie indziej – tworzenia nowych form w sztuce bez powiązania ze zmianą zachodzącą w formach społecznych”¹³⁵. Jako *żyznostroitel* pragnął nie tylko wyrażać rewolucję, ale skierować czystą sztukę na drogę aktywnego w niej uczestnictwa.

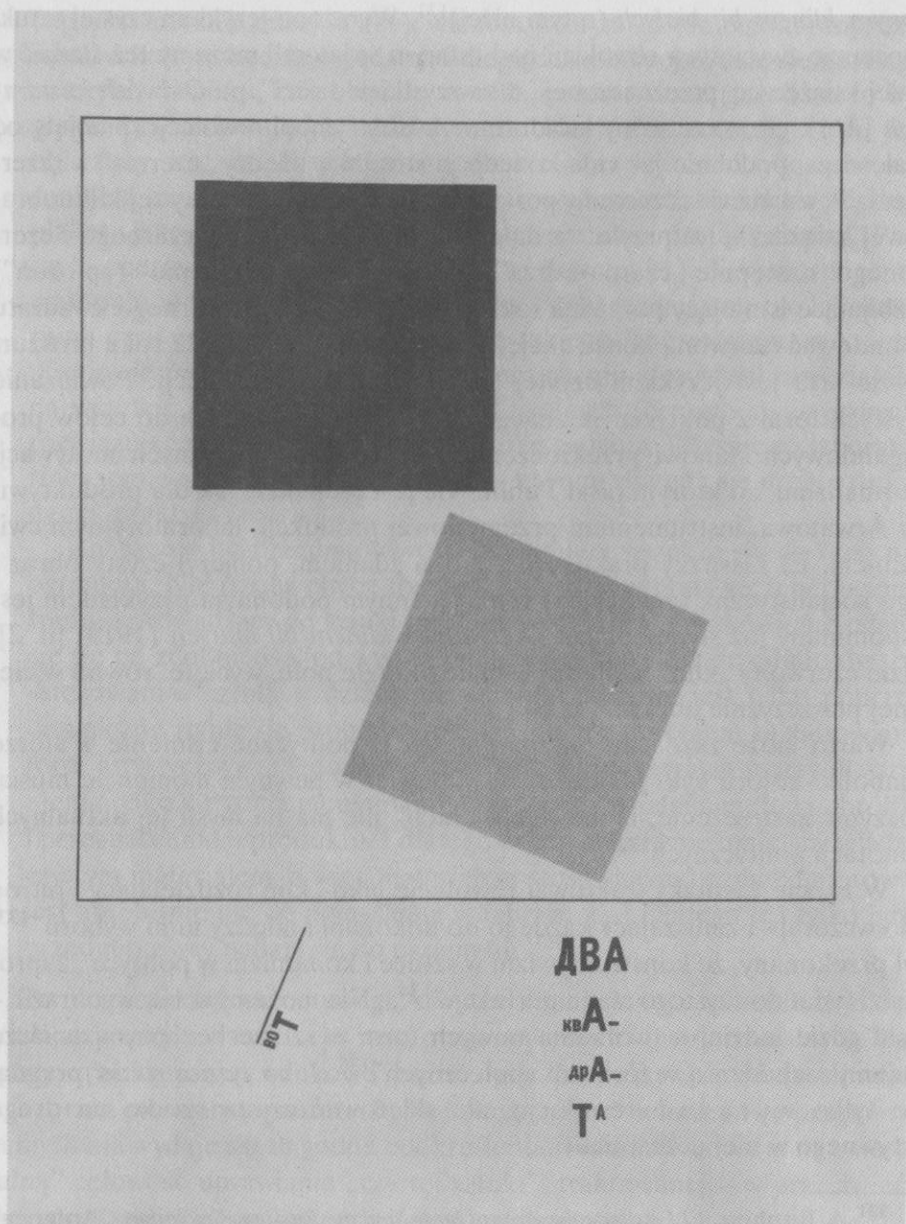
¹³¹ A. Birnholz, *El Lissitzky, the Avant-Garde, and the Russian Revolution* „Artforum”, 1972, September, s. 71.

¹³² K. Malevich, *Suprematism. 34 Drawings*, w: *Essays on Art*, op. cit., t. I, s. 127.

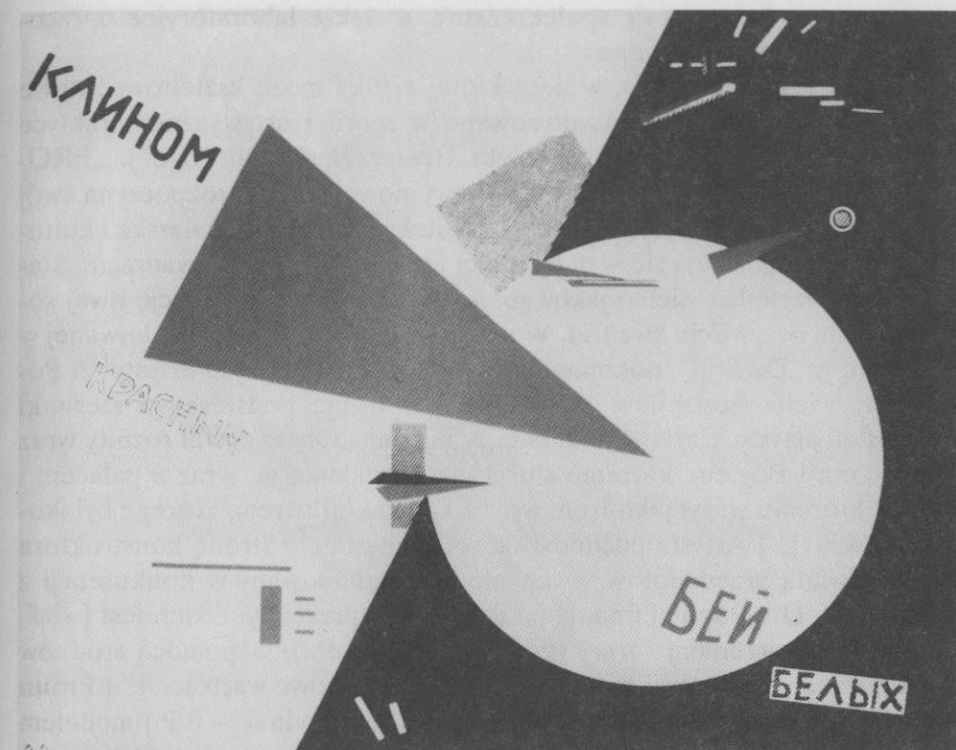
¹³³ A. Birnholz, *El Lissitzky's Writings on Art*, op. cit., s. 91.

¹³⁴ Ibid., s. 90.

¹³⁵ Ibid., s. 91.



Il. 1. El Lissitzky, *O dwóch kwadratach*, 1920, 1922, fragment książki



Il. 2. El Lissitzky, *Czerwonym klinem bij białych*, 1919, plakat

Alan Birnholz, podkreślając silne związki Lissitzkiego z ideą komunizmu, z komunistycznymi wizjami, ideałami i utopią, charakteryzuje te powiązania na trzech płaszczyznach¹³⁶. Po pierwsze, artysta podzielał nacisk komunistów na ucytlizację sztuki. Burżuazyjna sztuka pojęta w kategoriach muzeum umarła. Należy w to miejsce rozwijać twórczość poświęconą budowaniu komunistycznego społeczeństwa. Po drugie, inspiracją dla takiej sztuki była „maszyna”, jako produkt przemysłowego społeczeństwa. Ta relacja funkcjonowała nie tylko na płaszczyźnie doboru geometrycznych, precyzyjnych form, kształtowanych w wyniku obiektywnej, tzw. antyromantycznej wrażliwości inżyniera-artysty, ale także w traktowaniu koloru jako wyrazu „materiału”, a nie „uczuć”. Kolor ma być „barometrem materiałów”, twierdzi cytowany przez badacza Lissitzky. Po trzecie wreszcie, stosowany i analizowany przez artystę „dynamizm” miał stanowić odbicie nowo-

¹³⁶ A. Birnholz, *For the New Art*, op. cit.

czesnego, rozwijającego się społeczeństwa, a także laboratoryjne opracowanie wzorów jego funkcjonowania.

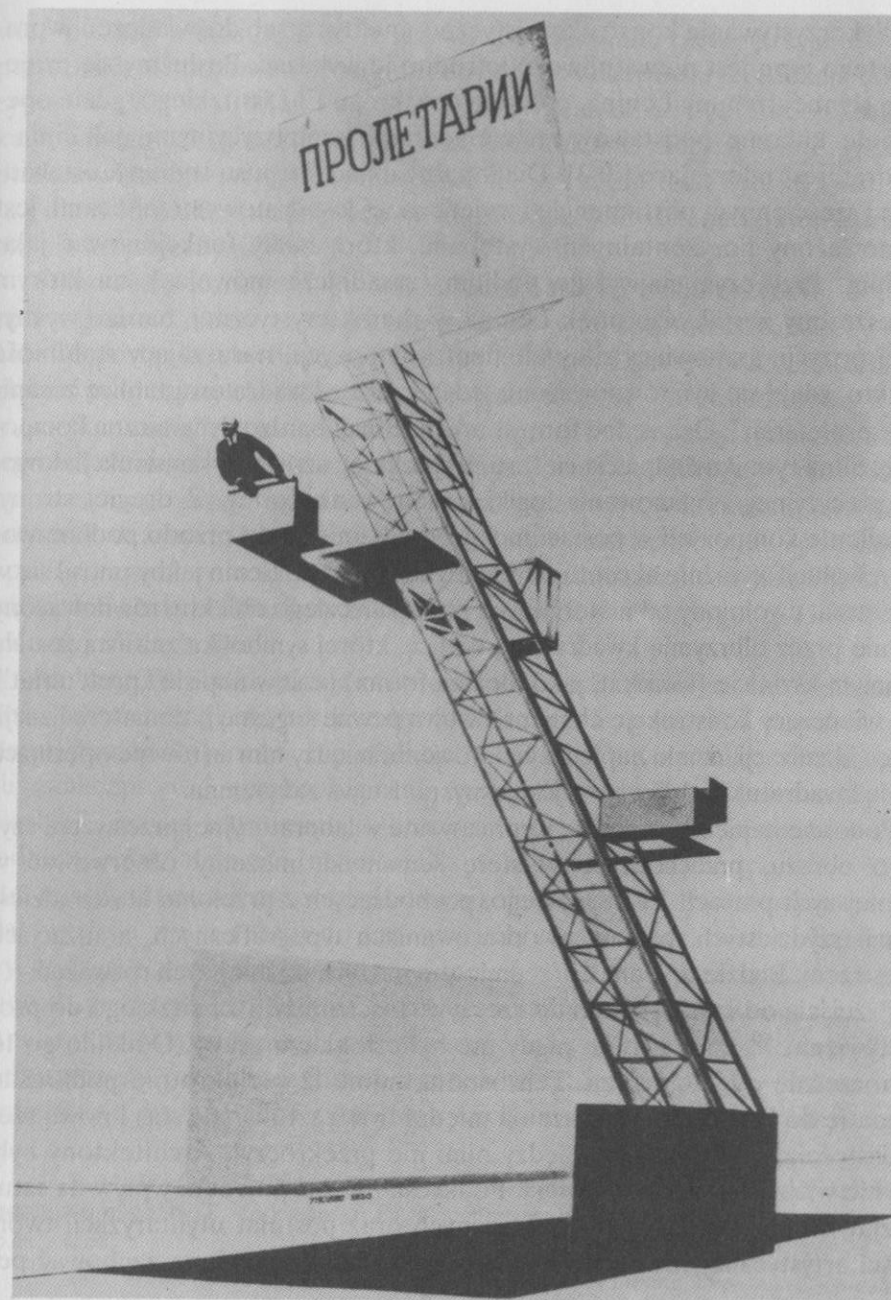
Ta „idealistyczna” wizja, w myśl której sztuka może kształtować nowe społeczeństwo, została skonkretyzowana w teorii i artystycznej praktyce określonej mianem „Proun” („Projekt Utwierdzenia Nowego”). „PRO-UNem” nazywamy stację na drodze budowy nowej formy” rozpoczyna swój opracowany w latach 1920-1921 tekst Lissitzky¹³⁷. Kultura malarska i kultura materialna ogniskują się w najbardziej idealnej formie, w kwadracie. Stanowią one względem siebie jakby soczewkowe odbicie, a funkcję owej soczewki pełni oczywiście kwadrat. W wersji późniejszej tekstu, drukowanej w 1922 roku w „De Stijl”, dokonana została kondensacja myśli artysty¹³⁸. Pozbawiony wielu szczegółów artykuł wypunktowuje podstawowe kierunki przemysłu artysty. Czytamy tam między innymi: „Obraz został rozbity wraz z kościołem i Bogiem, któremu służył jako proklamacja; wraz z pałacem i królem, któremu służył jako tron, wraz z kanapą i filistrem, którego był ikoną szczęścia. [...] Artysta odchodzi od roli imitatora w stronę konstruktora nowego świata przedmiotów. Świat nie będzie budowany w konkurencji z technologią. Drogi sztuki i nauki jeszcze się nie przecięły. Proun jest [właśnie – P.P.] tworzeniem formy (kontroli przestrzeni) za pomocą środków ekonomicznej konstrukcji materiału, określającej nowe wartości. [...] Proun rozpoczyna się na poziomie płaszczyzny stając się [jednak – P.P.] modelem trójwymiarowej przestrzeni [dzięki czemu – P.P.] podąża w stronę konstruowania wszystkich przedmiotów codziennego życia”¹³⁹.

Znanych jest wiele realizacji artysty opracowanych na podstawie doświadczeń, prowadzonych „na płaszczyźnie” czystych, wizualnych analiz. Są to zarówno projekty architektoniczne (model budynku „Prawdy”, 1925; obiekty przeznaczone do Parku Kultury i Wypoczynku im. Gorkiego, 1925), jak i realizacje przestrzenne, materializacje plastycznych eksperymentów, chociażby aranżacje ekspozycji (pomieszczeń muzealnych, Drezno 1926, Hanower 1927-1928; „Wystawy poligraficznej”, Moskwa 1927; „Pressa”, Kolonia 1928; wystaw handlowych etc.). Zresztą nie tylko przejście z płaszczyzny w przestrzeń świadczy o zaangażowaniu Lissitzkiego w kształtowanie życia codziennego i jego ambicji *żyznostroitiela*. Świadczą o tym również jego nowatorskie realizacje typograficzne, okładki książek i plakaty, które trudno byłoby tu wyliczać.

¹³⁷ El Lissitzky, *Proun*, op. cit.

¹³⁸ Por.: El Lissitzky: *Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, oprac. S. Lissitzky-Kuppers, Dresden 1976, s. 348 - 349.

¹³⁹ Ibid.



Il. 3. El Lissitzky (pracownia), *Trybuna Lenina*, 1924, projekt

Wykorzystywanie konstruktywistyczno-analitycznych doświadczeń w pracach tego typu jest niewątpliwe. Nietrudno je wykazać. Posłużmy się projektem słynnej trybuny Lenina, powstałym w kręgu El Lissitzkiego, gdzie operowanie kilkoma podstawowymi elementami kompozycyjnymi, jak linia i kwadrat, jest uderzające [il. 3]. Diagonalny układ korpusu trybuny, ustawionej na sześciennym postumencie i zwieńczonej kwadratowymi tablicami, jest równoważony horyzontalnymi występami, które miały funkcjonować jako podium. Przy czym najwyższe podium (zasadnicza mównica), na którym umieszczony został wizerunek Lenina w charakterystycznej, bardzo wychylonej pozycji, stanowiący silny element kompozycji, naruszający stabilność obiektu, zdaje się być równoważone jedynie przez kwadratową tablicę z napisem „proletariat”. Oszczędne formy budują jednak bardzo dynamiczną kompozycję. Silna rytmika i napięcia ciężaru przy lekkiej, ażurowej konstrukcji dowodzą precyzyjnego opanowania logiki kształtowania formy. Z drugiej strony, przesilenie kompozycji w postaci mocnego wysunięcia do przodu podium woda rewolucji wyraźnie akcentuje semantykę projektu. Lenin jakby unosił się w powietrzu, uwolniony od materialnych powiązań całego obiektu, równoważony jedynie przez olbrzymią kwadratową tablicę, której symbolika zawarta została w samym kształcie (kwadrat, jako idealna forma) oraz w napisie „proletariat”. Ten wieńczący konstrukcję element nasuwa pewne sugestie o dematerializacji, a więc idealizacji, dzięki napięciu walorowemu między nim a (równie operującą formą kwadratu) podstawą; on jest jasny, podstawa zaś ciemna.

Podobne napięcia wizualne, wypracowane w laboratoryjnej przestrzeni czystego obrazu, przechodzące w sferę semantyki, możemy obserwować w późniejszych pracach El Lissitzkiego, pochodzących z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych, plakatach, opracowaniach typograficznych, aranżacjach przestrzeni. Będzie to jednak przedmiotem naszych późniejszych rozważań.

Przejsie od czystej sztuki do rzeczywistości zbliżyło Lissitzkiego do produktywizmu¹⁴⁰, choć artysta nigdy nie był członkiem grupy. Oddaliło go to jednocześnie od Malewicza. Ten ostatni, mimo iż wielokrotnie podkreślał sympatię do rewolucji i powiązania między nową sztuką (czystą) i nową rzeczywistością, nigdy granicy między nimi nie przekroczył. Architektury były jedynie wizją, nie rzeczywistością. Podkreślał, iż bezpośredni wpływ na sztukę zjawisk ekonomicznych i politycznych oraz postulat utylizacji twórczości artystycznej równa się katastrofie¹⁴¹. Sztuka powinna zachować pe-

¹⁴⁰ D. Karshan, *Lissitzky: die Originallithographien. Eine Einführung*, w: El Lissitzky, Galerie Gmurzynska, Köln 1976, s. 33.

¹⁴¹ K. Malevich, *Painting and the Problem of Architecture*, w: *Essays on Art*, op. cit., t. II, s. 14.

wien dystans w stosunku do rzeczywistości, powinna raczej przygotowywać przyszłość, niż odpowiadać na potrzeby dnia. Akcentował jej funkcję edukacyjną. W 1921 roku Malewicz zauważył: „Wszystko, co było robione w sztukach wizualnych w czasie budowania komunizmu, nie jest warte grosza z punktu widzenia artystycznych wartości, gdyż nie artyści byli jej twórcami; [...] dla nich plakat propagandowy wiązał się z wartościami koniunkturalnymi, nie artystycznymi”¹⁴².

Stanowisko Kandinskiego było jeszcze bardziej zasadnicze. Nie dopuszczał w gruncie rzeczy żadnego kompromisu w tej sprawie. Sztuka, aby spełnić swe posłanie, aby budować „Epokę Wielkiej Duchowości”, musiała pogłębiać swój czysty charakter. Na tym miała polegać – określana przez niego – „wielka utopia”; temu też miały służyć muzea kultury artystycznej oraz – w jego założeniach – Instytut Kultury Artystycznej¹⁴³. Jednakże przedstawiony przez niego program Instytutu spotkał się z gwałtowną reakcją młodszych artystów, dążących do większego zespolenia sztuki z procesami społecznymi i politycznymi, prowokując ich do formułowania bardzo radykalnego stanowiska. Ich reakcja zmusiła w efekcie Kandinskiego do rezygnacji i – w końcu – do wyjazdu z kraju.

Andrzej Turowski, pisząc o wyłoniętej w początkowym okresie działalności kontrowersji między Kandinskim (i suprematystami) a konstruktywistami, podkreśla filozoficzne podłoże konfliktu¹⁴⁴. Konstruktywiści nie mogli zaakceptować „psychologiczno-spirytualistycznej” wykładni „alfabetu plastyki”, języka artystycznego, którego opracowywanie miało stanowić zasadniczy cel działalności Inchuku. Dla nich kolor, linia, płaszczyzna, faktura etc. miały autonomiczne wartości, wynikające z relacji systemowych i materialowych, a nie z relacji do emotywnych zdolności człowieka. Babczew, wychodząc z założenia paralelności metod naukowych i artystycznych jako metod „poznania przedmiotu”, w załączniku do programu Roboczej Grupy Analizy Obiektywnej pisał: „cechy emocjonalne (i etyczne) jako subiektywne przyczyny takich czy innych zjawisk w sztuce mogą być włączone do przedmiotu badań, choć pozostaną cechami drugorzędnymi; takie same

¹⁴² K. Malevich, *Methods of Artistic and Professional Education*, w: *The Artist, Infinity, Suprematism*, ed. by T. Andersen, t. IV, Copenhagen 1978, (wyd. wcześniej *Essays on Art*, op. cit.), s. 86.

¹⁴³ Por.: W. Kandinsky, *The Museum of the Culture of Painting, The Great Utopia, Steps Taken by the Department of Fine Arts in the Realm of International Art Politics, Program for the Institute of Artistic Culture*, w: W. Kandinsky, *Complete Writings on Art*, ed. by K. C. Lindsay, P. Vergo, t. I, Boston Mass. 1982, s. 437 - 472.

¹⁴⁴ A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, op. cit., s. 165 nn.

miejsce będą one zajmować we wnioskach metodycznych, natomiast nie mogą być włączone do samych metod badawczych”¹⁴⁵.

W istocie był to spór zasadniczy. Różnice dotyczyły jednak nie tylko zasad określających status czystej sztuki, ale też jej wykorzystania w rzeczywistości. Siła sztuki, zgodnie z założeniami „wielkiej utopii”, polegała na jej „czystości”; dla konstruktywistów natomiast tkwiła ona w możliwościach jej adaptacji w życiu politycznym, społecznym, ekonomicznym. Można powiedzieć, że w gruncie rzeczy obie strony traktowały sztukę instrumentalnie: Kandinsky w odniesieniu do „duchowości”, konstruktywiści w odniesieniu do budowy nowej „materialności”. Dla Kandinskiego jednakże niemożliwa była rezygnacja z czystej sztuki; w świetle konstruktywistycznych założeń stawała się ona koniecznością.

Produktywizm, który konsolidował się w kontekście kontrowersji wokół celów i metod działania Inchuku, dokonał właśnie drastycznego przejścia od sztuki czystej do rzeczywistości (nieszuki). Taka droga zaczynała się rysować z chwilą założenia Instytutu, wykorzystując wcześniej zarysowane perspektywy tworzenia „sztuki komunistycznej”, chociażby w kręgu „komfutow”. Opublikowany w 1920 roku *Program grupy produktywistów*, pisany przez Rodczenkę i Stiepanową (być może również przez Tatlinę¹⁴⁶), rozpoczyna się słowami: „zadaniem grupy konstruktywistów jest formułowanie komunistycznego [w swym charakterze – P.P.] wyrazu materialno-konstrukcyjnej pracy”. Dalej formułowane są następujące założenia i zadania grupy:

„1. Podstawową przesłankę [programu – P.P.] stanowi naukowy komunizm oparty na teorii materializmu historycznego.

2. Znajomość eksperymentów przeprowadzanych przez władze radzieckie skierowała grupę [produktywistów – P.P.] do przeszczepienia eksperymentalnych działań [artystycznych – P.P.] z obszaru abstrakcji w obszar rzeczywistości. [...]

Przyszłe zadania grupy są następujące:

1. Ideologiczne:

- (a) Ukazywanie słowem i czynem nieprzystawalności działalności artystycznej i intelektualnej produkcji.
- (b) Rzeczywiste uczestnictwo intelektualnej produkcji jako równoważnego elementu w budowie komunistycznej kultury.

¹⁴⁵ A. Babiczew, *Grupa Robocza Analizy Obiektywnej: załącznik do programu*, w: *Między sztuką a komuną*, op. cit.

¹⁴⁶ Por.: *The Tradition of Constructivism*, ed. by S. Bann, op. cit., s. 18.

2. W praktyce:

- (a) Agitacja w prasie.
- (b) Tworzenie planów.
- (c) Organizacja wystaw.
- (d) Tworzenie kontaktów między wszystkimi produktywnymi ośrodkami i głównymi instytucjami zjednoczonego radzieckiego mechanizmu, który realizuje komunistyczne formy życia w praktyce.

3. Na płaszczyźnie agitacji:

- (a) Grupa stoi na stanowisku bezlitosnej wojny ze sztuką.
- (b) Grupa zaświadcza, że ewolucyjne przejście od kultury artystycznej przeszłości ku konstrukcyjnie budowanym komunistycznym formom nie jest możliwe.

Hasła konstruktywistów:

- 1. Precz ze sztuką. Niech żyje technika.
- 2. Religia jest kłamstwem. Sztuka jest kłamstwem.
- 3. Zniszczyć ostatnie pozostałe powiązania myśli ludzkiej ze sztuką.
- 4. Precz ze strzeżeniem tradycji artystycznych.
- 5. Precz ze sztuką, która jedynie kamufluje ludzką impotencję.
- 6. Dzisiejsza kolektywna sztuka jest konstruktywnym życiem”¹⁴⁷.

Jest raczej oczywiste, że dla Kandinskiego, który oglądał rewolucję „z okien swojej pracowni”, w wyniku czego „rozjaśnił paletę”, takie stanowisko było absolutnie nie do przyjęcia. Zatem konflikt w łonie Inchuku nie tylko dotyczył opozycji filozoficznej czy też ontologii czystej sztuki. Była to kontrowersja o znacznie szerszym zasięgu, kontrowersja postaw światopoglądowych, w tym politycznych i etycznych.

Nie sposób udowodnić, że ewolucja od konstruktywizmu analitycznego do produktywizmu, a więc od sztuki czystej do rzeczywistości, była ewolucją konieczną. Niemniej produktywizm stanowił konsekwencję założeń ideologicznych konstruktywizmu. Stanowił też odpowiedź „artystów lewicowych” na presję wywieraną przez aparat władzy bolszewickiej, krytykującej sztukę czystą i domagającej się uczestnictwa, o czym szerzej była mowa w poprzednim rozdziale¹⁴⁸. Konstruktywiści, z uwagi na przesłanki światopoglądowe swej postawy oraz polityczne sympatie, byli bardzo podatni na hasła zaangażowania. Uzasadnianie obecności czystego obrazu w rewolucyjnych procesach jego funkcją analityczną nie wytrzymywało ciśnienia sytuacji.

¹⁴⁷ Ibid., s. 18 - 20.

¹⁴⁸ Por.: A. Nakov, *Kunst und Revolution in Russland*, op. cit., s. 1/110 - 1/117.

Rodczenko był jednym z nich. Jego analizy wizualne, dotyczące głównie linii (o czym pisałem wyżej), uzasadniane – jak w ostatnim przypadku – wypowiedziami o charakterze teoretycznym, spełniły swoją rolę. Należało zatem na ich gruncie przejść do rzeczywistości. W istocie Rodczenko doprowadził eksperyment z czystą formą jakby do końca, do miejsca, z którego dalszy rozwój wydawał się niemożliwy. Trzeba było wyciągnąć konsekwencje, jakie wynikały z napięcia między ideologicznym i politycznym stanowiskiem z jednej strony, a zaawansowanym eksperymentem formalnym z drugiej. Stąd pokazane na wystawie $5 \times 5 = 25$ w Moskwie w 1921 roku monochromatyczne obrazy (czerwony, żółty i niebieski) dotknęły jakby „ściany”.

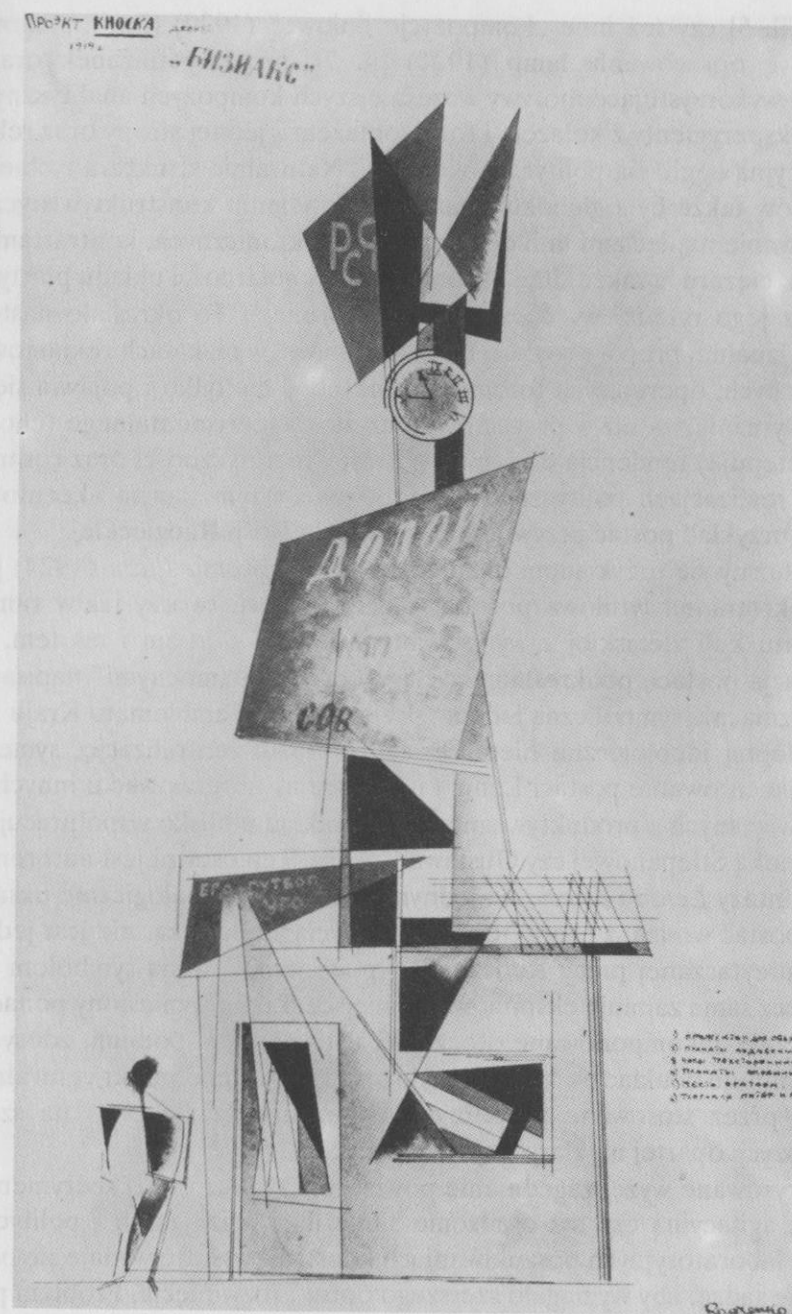
Po latach Rodczenko wspominał: „[...] zredukowałem malarstwo do jego logicznej konkluzji i wystawiłem trzy płótna: czerwone, niebieskie i żółte. Stwierdziłem: wszystko skończone; podstawowe kolory. Każda płaszczyzna jest [tylko – P.P.] płaszczyzną i nie może być na niej żadnego opisu”¹⁴⁹. Tarabukin mógł więc powiedzieć, nie bez swoistej retorycznej pompatozności, iż ostatni obraz sztalugowy został właśnie namalowany¹⁵⁰. Droga otwierająca się w tym momencie przed artystą została już notabene wcześniej nakreślona. Przy okazji „XIX wystawy państwowej” (Moskwa, 1920) Rodczenko pisał: „Obraz nieprzedstawiający opuścił muzea; nieprzedstawiający obraz sam jest ulicą, skwerami, miastami i całym światem. Sztuka przyszłości nie będzie wygodną dekoracją rodzinnego domu. Ona będzie tak niezbędna jak 48-piętrowy drapacz chmur, potężne mosty, radiostacja, aeronautyka i łodzie podwodne, które zostaną przekształcone w sztukę”¹⁵¹. A zatem „ściana”, o którą oparte zostały „czyste kolory” Rodczenki, była dość krucha; ugięła się pod nimi, ukazując rozległy horyzont rzeczywistości.

Zaangażowanie Rodczenki jako artysty w rzeczywistość wizualną lat dwudziestych Rosji Radzieckiej było ogromne. Podobnie jak w przypadku El Lissitzkiego, jego powiązania między „laboratoryjnymi badaniami” języka plastycznego a opracowaniem projektów przedmiotów użytkowych, propagandy wizualnej, reklamy czy też konkretnych przedmiotów tego typu są oczywiste. Zresztą były one widoczne bardzo wcześnie. Porównajmy na przykład projekt kiosku (1919) [il. 4] z „kompozycjami liniowymi” (1918,

¹⁴⁹ Von der Malerei zum Design. Russische konstruktivistische Kunst der Zwanziger Jahre, Galerie Gmurzynska, Köln 1981, s. 18, 190 - 191.

¹⁵⁰ N. Taraboukine, *Le dernier tableau: 1. Du chevalet la machine, 2. Pour une théorie de la peinture*, pres. par A. B. Nakov, Paris 1972, s. 40 - 44.

¹⁵¹ Alexander Rodchenko, op. cit., s. 8.



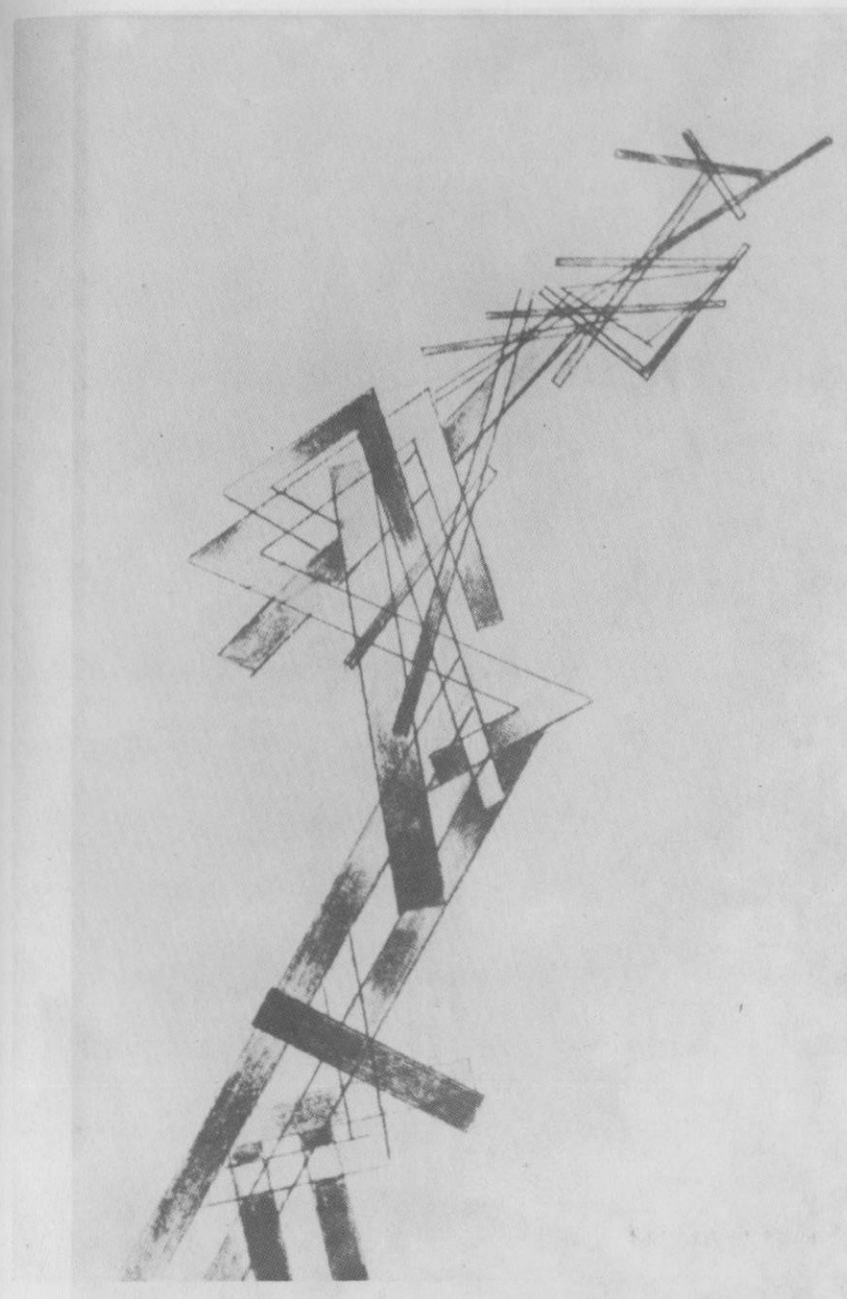
Il. 4. A. Rodczenko, Projekt kiosku, 1919, rysunek

1919) [il. 5] czy też inne „kompozycje liniowe” (1920) [il. 6], stanowiące podstawę opracowania lamp (1921) [il. 7], projekty filiżanek oraz tac (1922), wykorzystujące motywy wcześniejszych kompozycji analitycznych, a także eksperymenty z kolażem i fotomontażem z jednej strony oraz reklamą komercyjną i agitacją polityczną z drugiej. Naturalnie struktura tych eksperymentów także była głęboko osadzona w myśleniu konstruktywistycznym. Operowanie napięciami linii diagonalnych i tektonicznych, kontrastami płaszczyzn, ciężaru, a także silne akcentowanie regularności układu plastycznego oraz jego rytmiki wyznaczało ich konstrukcje. To określało następnie język wizualnej propagandy. Co bardzo ciekawe, w plakatach reklamowych i politycznych, operujących fotomontażem (choć nie tylko), pojawia się znacznie wyraźniejsza niż w pracach typu czysto eksperymentalnego (choć tam też występuje) tendencja do symetryczności, hieratyczności oraz centralizacji. W realizacjach politycznych wydobywana, i tym samym akcentowana, jest na przykład postać przywódcy czy symbole Rosji Radzieckiej.

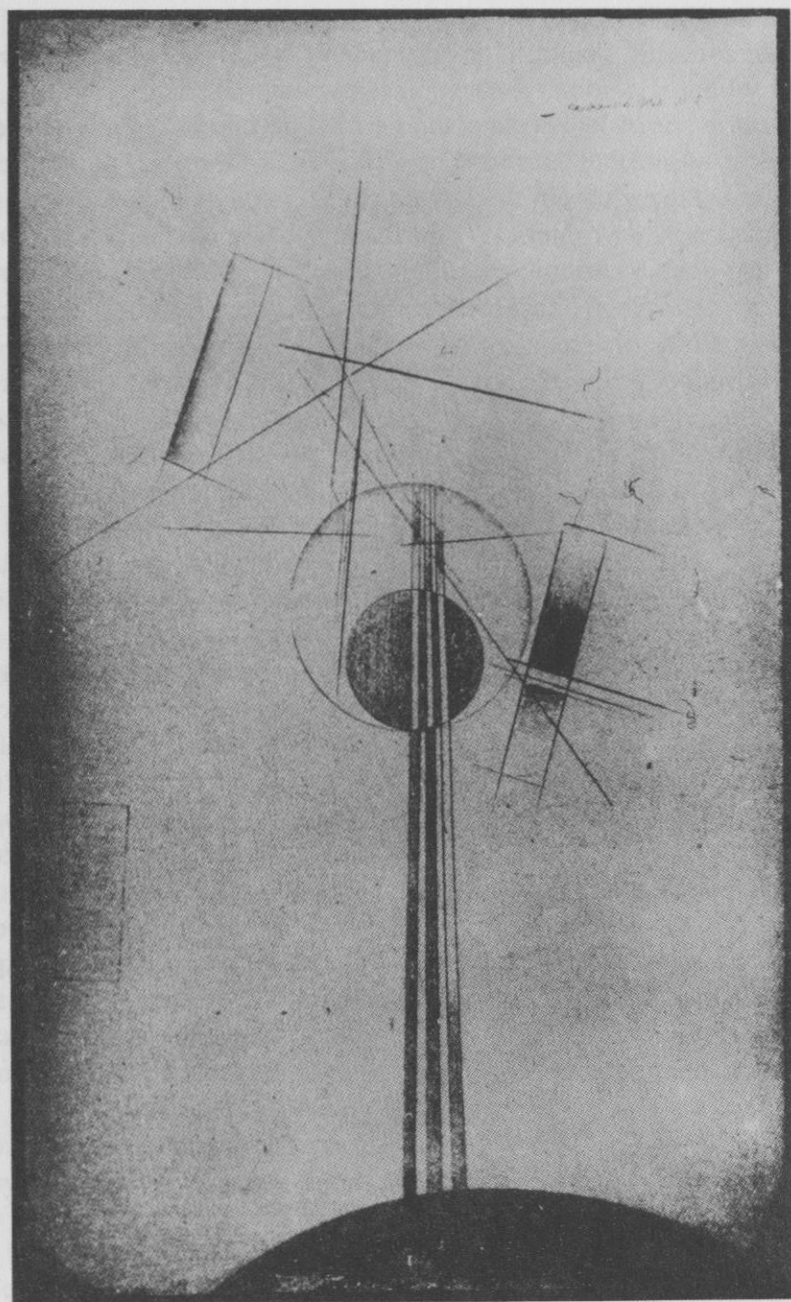
Posłużmy się przykładem okładki książki *K żywomu Iliczu* (1924) [il. 8]. Zwielokrotniona tytułowa postać wodza rewolucji tworzy jakby ramy dla schematu kuli ziemskiej z wyrysowanym na niej sierpem i młotem. Silna rytmizacja postaci, podkreślana wyciągniętą ręką i „mocnymi” napisami tytułu, wzmacnia symboliczną i ideologiczną wymowę emblematu Kraju Rad.

Podobną ideologiczną hierarchizację obrazu, centralizację, symetryczność, akcentowanie postaci Lenina itp. możemy obserwować u innych artystów związanych z produktywizmem, na przykład u blisko współpracującej z Rodczenką Stiepanowej czy Gustawa Kłucisa. Ten ostatni jest autorem serii fotomontaży *Lenin i dzieci*. Na jednym z nich [il. 9] analogicznie ukształtowana postać wodza, z charakterystyczną wyciągniętą ręką, nie jest jednak – jak w przytaczanej pracy Rodczenki – podporządkowana symbolom Kraju Rad, lecz sama zajmuje eksponowane miejsce. Lenin wyniesiony ponad geometrycznie zakomponowane otoczenie, ustawiony na podium, zdecydowanie dominuje w układzie kompozycyjnym; stanowi jego punkt centralny, zarówno przez stosowane proporcje, jak też umieszczenie go na szczycie kompozycji opartej na klasycznym trójkącie.

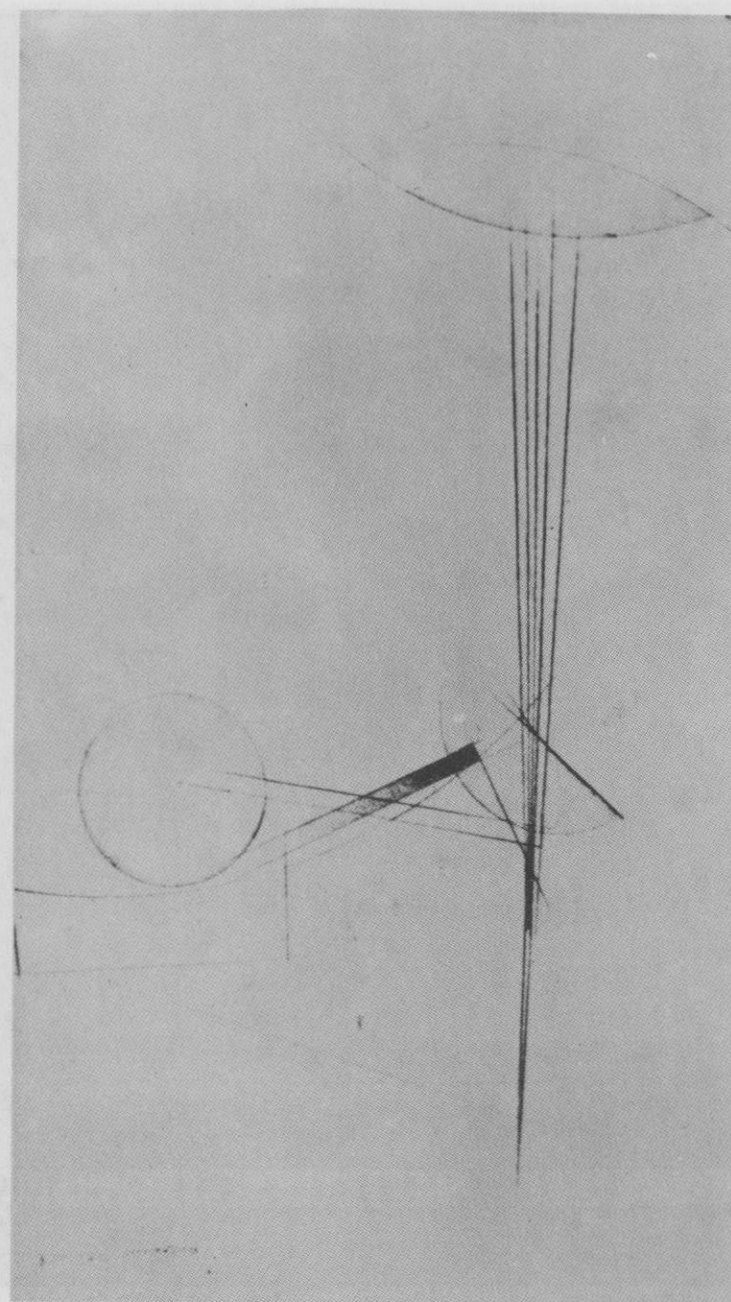
Zarysowane wyżej zagadnienie powiązania twórczości eksperymentatorskiej z agitacyjną czy też osadzenie silnie ideologizujących i politycznych prac w laboratoryjnych poszukiwaniach konstruktywizmu wydaje się oczywiste i nie sędzę, aby wymagało szerszego opisu i rozwinięcia. Problem polega na czymś innym. Sprowadza się do pytania, jak ukształtowany przez konstruktywistów (czy produktywistów) język wizualny został wykorzystany przez propagandę stalinowską, rozpoczynającą się – przyjmując umownie – wraz z



Il. 5. A. Rodczenko, *Kompozycja*, 1918-1919, rysunek



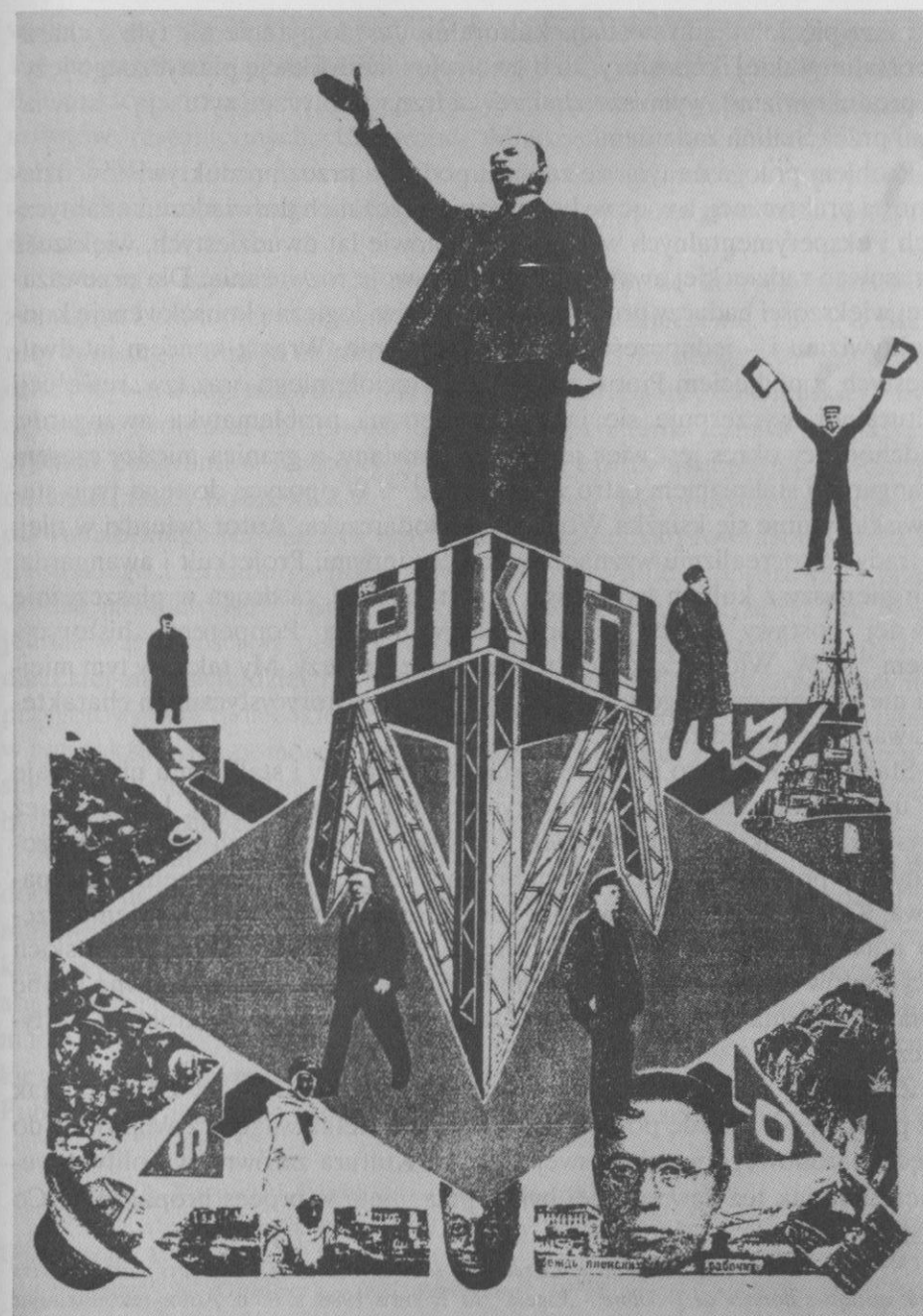
Il. 6. A. Rodcenko, *Projekt lampy*, 1921, rysunek



Il. 7. A. Rodcenko, *Kompozycja*, 1921, rysunek



II. 8. A. Rodcenko, *W stronę żywego Ilicza*, 1924, okładka książki



II.9. G. Klucis, fotomontaż, 1924, fragment książki *Lenin i dzieci*

pierwszą pięciolatką i rewolucją kulturalną. Jest to pytanie nie tyle o charakter stalinowskiej ikonosfery, co o ewolucję i modyfikację plastycznego języka produktywizmu, wymuszonymi zewnętrzną polityczną sytuacją – stawianymi przez Stalina zadaniami.

Problem polega na tym, że zamiast podjęcia przez produktywistów działalności praktycznej, a więc wykorzystania przez nich doświadczeń analitycznych i eksperymentalnych w pierwszej połowie lat dwudziestych, większość opracowań radzieckiej awangardy zamyka swoje rozważania. Dla przeważającej większości badaczy produktywizm stanowi logiczną konsekwencję konstruktywizmu i – jednocześnie – jego spełnienie. Wraz z końcem lat dwudziestych, z podjęciem Pierwszego Planu Pięcioletniego oraz tzw. rewolucji kulturalnej, wyczerpuje się jakby wewnętrzna problematyka awangardy. Nadchodzący okres jest więc jej przeciwstawiany, a granica między czasem awangardy i stalinizmem ostro wyznaczana¹⁵². W opozycji do tego typu stanowiska sytuuje się książka Wojciecha Włodarczyka. Autor twierdzi w niej, że tradycje socrealizmu wyznaczały, między innymi, Proletkult i awangarda. Ten pierwszy z kultem twórczości proletariackiej, ta druga w płaszczyźnie pewnej postawy wobec historii, nazywanej za Popperem „historycyzmem”¹⁵³. W. Włodarczyk nie rozwija szerzej tej tezy. My także w tym miejscu nie podejmujemy tego tematu. Zagadnienie historycystycznego charakteru awangardy przedstawimy oddzielnie.

Stanowisko ostrego przeciwstawiania awangardy i stalinizmu nie wydaje się uzasadnione, nie tylko z historycznego punktu widzenia, lecz również artystyczno-funkcjonalnego. Wielu artystów nowoczesnych było zaangażowanych w propagandę wizualną stalinizmu: El Lissitzky, Rodczenko, Stiepanowa, Kłucis. Wielu z nich wykonywało dość prominentne zamówienia, często adresowane do odbiorcy zagranicznego, co w strategii stalinowskich decydentów kulturalnych i propagandowych stanowić miało zapewne próbę uwiarygodnienia systemu w oczach zachodniej lewicy intelektualnej i artystycznej.

Zauważmy, że władze radzieckie, zarówno wówczas, kiedy żył Lenin, jak też później, gdy schedę po nim przejął Stalin, wielką wagę przywiązywały do międzynarodowego wymiaru swej polityki. Kultura zarówno w polityce wewnętrznej, jak też zewnętrznej była wprzęgnięta w proces propagandy. Co

¹⁵² Por.: A. Baudin, *Socrealizm. Le réalisme socialiste soviétique et les arts plastiques vers 1950: quelques données de problème*, „Ligeia”, nr 1, Paris 1988, s. 69 n. Autor rekonstruuje stosunek do omawianego tu problemu, pisze o stosowanym w literaturze napięciu: rewolucja (awangarda) kontrrewolucja (estetyczna reakcja).

¹⁵³ W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950 - 1954*, Paris 1986, s. 22 - 25.

więcej, była jednym z jej najważniejszych (i najskuteczniejszych) czynników. Już na przełomie 1918 i 1919 roku przy IZO powstało Międzynarodowe Biuro, które przystąpiło do organizacji międzynarodowego stowarzyszenia artystów rewolucyjnych, Czerwonej Międzynarodówki Twórczych Artystów¹⁵⁴. Mimo rozmaitych sporów oznaczało to w gruncie rzeczy popieranie reżimu komunistycznego w Rosji i jego ekspansję poza granicami „ojczyzny rewolucji”.

Jednym z najważniejszych miejsc były Niemcy, do których bolszewicy, zwłaszcza Lenin, przywiązywali wielkie polityczne znaczenie. Tutaj, w Berlinie, swoistego rodzaju *kulturbotschafterem* był El Lissitzky, którego polityczna rola – z uwagi na prestiż w środowiskach awangardy europejskiej – była ogromna. Próbował on prowadzić agitację prokomunistyczną w kręgach rosyjskich emigrantów lewicowych w Berlinie, którzy akceptując rewolucję, odrzucali rządy bolszewików¹⁵⁵. Propagandową rolę politycznego poparcia dla radzieckiego reżimu, bez wątpienia, miało pełnić prowadzone przez El Lissitzkiego i Erenburga pismo „Wieszcza”, oficjalnie sponsorowane przez władze moskiewskie¹⁵⁶. Sam Erenburg niewiele o tym pisze¹⁵⁷. Nie ulega jednak wątpliwości, iż pełnił on rolę kulturalnego ambasadora Rosji Radzieckiej na Zachodzie. Natomiast osobą, która od strony organizacyjnej przygotowywała radzieckie wpływy na zachodnie środowiska intelektualne, w tym także była „pomocna” w wydawaniu „Wieszcza” i organizowaniu wystaw sztuki rosyjskiej (np. słynna Pierwsza Wystawa Rosyjska, Berlin 1922), był Willi Münzenberg, ewidentnie powiązany z GPU, potem NKWD¹⁵⁸.

W końcu lat dwudziestych i na początku lat trzydziestych najbardziej widocznym przykładem propagandy radzieckiej skierowanej na Zachód i formułowanej przy pomocy artystów awangardy jest magazyn „SSSR na strojkie”, wydawany, oprócz wersji rosyjskiej, także w językach zachodnich: angielskim, niemieckim, francuskim i hiszpańskim. Współpracowali z nim m.in.: El Lissitzky, Rodczenko, Stiepanowa, Kłucis. Pismo było miesięcznikiem gloryfikującym wysiłek „ludzi radzieckich” w walce „o lepsze jutro”. Publikowało heroiczne reportaże z „wielkich budów socjalistycznych”, uka-

¹⁵⁴ Por.: A. Turowski, *Wielka utopia awangardy*, op.cit., s. 59 - 60.

¹⁵⁵ P. Nisbet, *An Introduction to El Lissitzky*, w: El Lissitzky. 1890 - 1941, Harvard University Art Museum, Busch-Reisinger Museum, Cambridge MA. 1987, s. 26.

¹⁵⁶ Patrz.: A. Goldberg, Ilya Ehrenburg. *Revolutionary, Novelist, Poet, War Correspondent, Propagandist: The Extraordinary Epic of a Russian Survivor*, New York 1984.

¹⁵⁷ I. Erenburg, *Ludzie, lata, życie*, t. III, Warszawa 1966, s. 22.

¹⁵⁸ Patrz.: I. Golomstock, *Totalitarian Art*, op. cit., s. 62 - 68.

zywało rozwój miast radzieckich i socjalistycznych wsi, społeczne i kulturalne zdobycze Związku Radzieckiego, „imponujący” rozwój przemysłu i „rekordowe wyniki” kołchozowego rolnictwa.

Oczywiście „reportaże” nie były reportażami, pokazywani „robotnicy” i „chłopi” nie byli ani robotnikami, ani chłopami, lecz niewolnikami, „łagiernikami”, publikowane zaś dane „statystyczne” nie miały nic wspólnego z rzeczywistością. Formułowany wówczas w Związku Radzieckim postulat „sztuki faktu”, o czym była mowa w poprzedniej części książki, był postulatem kreowania rzeczywistości dla określonych (bardzo jednoznacznych) celów politycznych.

Obnażanie propagandowej funkcji omawianego tu pisma dziś, gdy mury komunizmu runęły w gruzu nawet w ZSRR, jest zajęciem dość jałowym. Aby jednak wprowadzić w znamienny nastrój „wielkiego kłamstwa”, którego „SSSR na strojkie” stanowiło jedno z podstawowych narzędzi, przytoczę cytaty otwierający numer poświęcony Moskwie, a dokładniej budowie nowej Moskwy, stolicy międzynarodowego proletariatu: „w Wiedniu: 140 000 bezrobotnych; w Berlinie: 450 000 bezrobotnych; w Chicago: 500 000 bezrobotnych; w Moskwie: nie ma bezrobocia”. Obok tekstu umieszczony został fotomontaż znanego niemieckiego awangardowego artysty – Johna Heartfielda [il. 10]¹⁵⁹.

W tym miejscu można postawić pytanie o artystyczne, zarówno stylistyczne, jak retoryczne, związki twórczości artystów czasu rewolucji i NEP-u ze stalinowskim, wizualnym „wielkim kłamstwem”.

Jedną z niewielu prób interpretacji tego tematu jest tekst Benjamina Buchloha *Od faktury do faktografii*¹⁶⁰. Autor zadaje dwa podstawowe pytania: „dlaczego radziecka awangarda po rozwinięciu modernistycznej praktyki do jej najbardziej radykalnych wymiarów w «postsyntetyczno-kubistycznym» dziele suprematystów, konstruktywistów i artystów laboratoryjnych, wyraźnie odrzuca paradygmat modernizmu, w ramach którego owa praktyka była formułowana? Co ujawniają owe paradygmatyczne zmiany tamtego czasu i jaki paradygmat zastąpił poprzedni?”¹⁶¹.

Aby odpowiedzieć na te pytania, Buchloh nakreśla ewolucję tej formacji artystycznej, którą definiuje w kategoriach przejścia od „faktury” do „faktografii”. Jeżeli „faktura”, w tym świetle i zgodnie z teoretycznymi wypowied-

¹⁵⁹ „URSS en Construction”, 1931, nr 9.

¹⁶⁰ B. H. D. Buchloh, *From Faktura to Factography*, w: October. The First Decade, ed. by A. Michelson, R. Krauss, D. Crimp, J. Copjec, Cambridge MA 1988.

¹⁶¹ Ibid., s. 79.



Il. 10. J. Heartfield, fotomontaż, „URSS en Construction”, 1931, nr 9

dziami rosyjskich artystów, była próbą określenia czystego języka plastycznego, jego składni, struktury oraz systemowych zależności poszczególnych jego elementów, to „faktografia” stanowi akceptację rzeczywistości w dziele sztuki. Przejście to autor obserwuje na przykładzie adaptacji fotomontażu dokonanego przez rosyjskich artystów w początku lat dwudziestych. Fotomontaż stanowił łącznik między wymienionymi wyżej paradygmatami awangardy, bowiem – z jednej strony – pozwalał zachować modernistyczne zdobycze, takie jak: wyrazistość konstrukcji, autoteliczność wizualnej struktury, nacisk na swoistego rodzaju materialność dzieła, a więc – słowem – konstrukcyjną naturę przedstawienia; z drugiej zaś strony – fotokolaże i fotomontaże ponownie wprowadziły w obszar estetycznej konstrukcji nieograniczone źródła nowej ikonosfery, zarówno w sensie możliwości jej mechanicznego wyobrażania, jak też mitologizacji samego środka obrazowania, mechanicznego medium. Ta świadomość charakteru nowych środków przekazu wizualnego była zrelatywizowana do jego funkcji, a więc formułowania nowych treści adresowanych do nowej publiczności. Nowa sytuacja społeczna, pojawiająca się nowa publiczność – zdaniem artystów awangardy – wymagała zupełnie innych środków wypowiedzi, zdolnych przekazać jej nowe treści. Fotomontaż miał spełniać te oczekiwania. Wiązał zatem dwa obszary kultury: modernizm, przez akcent położony na strukturę obrazu, oraz kulturę masową, z uwagi na jej społeczną identyfikację, status w nowoczesnym świecie. „Faktura” zatem obecna jest w fotomontażu przez jego konstrukcję, zaś „faktografia” w fotograficznych obrazach rzeczywistości, stwierdza Buchloh.

To przeniesienie akcentów z obrazu na obraz rzeczywistości, stanowiące oś dyskusji produktywistycznej, ułatwiło adaptację fotomontażu w propagandzie. Pouczającym przykładem adaptacji modernizmu do propagandy jest, według autora, kolońska ekspozycja „Pressa” (1928), w ramach której na zlecenie władz rosyjski pawilon opracował El Lissitzky.

Buchloh, jak widać z powyższej relacji, kładzie nacisk na techniczny aspekt problemu wiązania awangardy ze stalinowską propagandą. Twierdzi, powołując się na Teodora Adorno, że optymizm El Lissitzkiego w sprawie środków przekazu uniemożliwił temu ostatniemu zrozumienie relacji, jakie pojawiły się między próbą określenia zasad recepcji nowej publiczności „uprzemysłowionego” społeczeństwa i przygotowaniem środków stalinowskiej, totalitarnej propagandy Związku Radzieckiego. Co gorsza – dodaje – mogło to także dostarczyć (i dostarczyło) arsenału propagandy wizualnej faszystowskim Włochom oraz nazistowskim Nie-

mcom, a także – w innym miejscu – aparatowi przemysłowo-konsumpcyjnej ideologii Zachodu¹⁶².

Celem artykułu Buchloha zatem jest nie tyle ujawnienie mechanizmów ewolucji radzieckiej awangardy, ile ukazanie sprzeczności modernizmu jako takiego i oskarżenie go, poprzez dokonywanie przez tę formację fetyszyzacji i mitologizacji technologii artystycznych i – jednocześnie – brak krytycznej autorefleksji na ten temat, o dostarczanie języka i środków totalitarnej propagandzie wizualnej wszelkiego rodzaju. W gruncie rzeczy zatem tekst ma charakter bardziej polityczny niż historyczny. Stanowi próbę, podjętą w szerokim kontekście postmodernistycznej rewizji historii modernizmu, obnażenia mechanizmów kultury współczesnej.

Skupienie uwagi Buchloha na technologii artystycznej i jej fetyszyzacji, mimo niewątpliwej trafności wielu sugestii i obserwacji, nie tłumaczy w gruncie rzeczy pozytywnych motywów wyborów artystów końca lat dwudziestych. Podejmując taką dyskusję należy odwołać się do postaw i światopoglądów twórców, które stanowiły podłoże praktyki artystycznej. Takie rozważania będą jednak podjęte w następnym rozdziale. Tutaj odnotujmy jedynie, iż przyjęcie przez Buchloha negatywnej perspektywy opisu („fetyszyzacja techniki obrazowania ograniczyła zdolność rozpoznania potencjalnego niebezpieczeństwa jej użycia”) uniemożliwiło postawienie „pozytywnego” pytania o wizualny charakter ewolucji od „obrazu czystego” do stalinowskiej rzeczywistości, o wzajemne zależności i różnice oraz – przede wszystkim – o znaczenie konstruktywistycznego języka w kontekście propagandy Pierwszego Planu Pięcioletniego.

Bardzo ważne wydaje mi się również zwrócenie uwagi na funkcję fotomontażu w tym procesie. Dawał on artyście możliwość osadzenia dzieła sztuki w rzeczywistości poprzez mitologię fotografii, jako wiernego zapisu rzeczywistości, oraz wydobywanie jego funkcji kreatywnej („artystycznej”) przez status montażu, czyli „tworzenie” obrazu. Fotomontaż był jak glina, którą można było dowolnie formować i za jej pomocą kształtować obraz rzeczywistości zgodny z pożądanym kształtem. Ten ostatni bynajmniej nie musiał być tożsamy z obrazem uzyskanym przez „werystyczną” fotografię. Buchloh jednak zapomina, iż cel tego specyficznego połączenia „faktury” i „faktografii” bynajmniej nie był w świadomości artysty „zafałszowany”, lecz całkiem precyzyjnie określony. W 1931 roku (sic) Klucis pisał: „Istota fotomontażu polega na wykorzystaniu dla celów agitacyjno-propagandowych fizyczno-mechanicznej siły fotoaparatu oraz chemii [...] Przez rozmieszczenie i zaakcentowanie

¹⁶² Ibid., s. 103, 111 - 112.

zdjęć fotograficznych w różnej skali oraz podkreślenie konkretności stosunków między barwami można wyrazić zadany temat, można zmusić [wyróż. P.P.] zdjęcie fotograficzne, hasło i barwę do tego, aby służyły zadaniom walki klasowej, zmusić fotografię do opowiadania, agitowania, wyjaśniania”¹⁶³.

Fotomontaż więc jest nie tylko, jak pisze Buchloh, technologicznym łącznikiem między paradygmatami „faktury” i „faktografii”. Ma nie tylko sens artystyczny, ujawniający dynamikę i sprzeczności modernizmu. Ma też znaczenie *par excellence* polityczne, którego – wbrew sugestiom Buchloha – artyści awangardy byli całkiem świadomi. W świetle wypowiedzi Kłucisa nie sposób zgodzić się z hipotezą, że technika przysłała im rzeczywistość, a fetyszyzacja technologii ograniczała orientację artystów w realnych mechanizmach życia społecznego. Fotomontaż został wybrany zupełnie świadomie jako narzędzie „zmuszania rzeczywistości” do pełnienia funkcji „agitacyjnej”. Ideologiczne i polityczne korzyści z jego zastosowania były jasne nie tylko dla artystów lewicy, ale też dla zleceńodawców propagandy wizualnej, organizatorów „wielkiego kłamstwa”.

Odpowiadając na postawione wcześniej pytania, wkraczamy już jednak na płaszczyznę problematyki etycznej, której poświęcona będzie następna, trzecia część książki. Powróćmy zatem do dyskusji na temat wizualnych związków między propagandą stalinowską (przynajmniej jej częścią) a awangardową tradycją oraz do problemu zaangażowania artystów dawnej awangardy (dokładniej lewicy artystycznej) w tworzenie ikonosfery stalinizmu. Interesować nas tutaj będą związki o charakterze zarówno typologicznym, jak genetycznym¹⁶⁴.

W płaszczyźnie typologicznej będziemy starali się wykazać, że prace (wybranych) artystów dawnej awangardy w czasie Pierwszego Planu Pięcioletniego podejmowały stylistykę charakterystyczną dla rodzącego się socrealizmu. Polegała ona, jak pisze Włodarczyk, na specyfice budowania przestrzeni, żabiej perspektywie monumentalizującej postaci i świadomej deformacji zasad perspektywy linearnej, wydobywającej w nienaturalny sposób z płaszczyzny przedstawiania jego bohaterów¹⁶⁵. Gołomstock dodaje, że z fotograficzną dokładnością (jeżeli chodzi o detal) robione przedstawienia

¹⁶³ G. Kłucis, *Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki propagandowej*, w: *Artyści o sztuce*, oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 309, 310.

¹⁶⁴ Por. D. Durišin, *Podstawowe typy związków i zależności literackich*, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego” I*, pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicz, Wrocław 1977.

¹⁶⁵ W. Włodarczyk, op. cit., s. 17 - 18.

poddawane były rygorystycznej symetryzacji i równoważeniu napięć, a postaci monumentalizowane, jakby wycinane z marmuru¹⁶⁶.

Jednocześnie jednak w pracach wybranych twórców dawnej awangardy zaangażowanych w stalinowską propagandę szukać będziemy związków z ich własną tradycją obrazowania, związków zarówno o charakterze typologicznym, jak – w konsekwencji – genetycznym. Ten sposób obrazowania został najdobitniej sformułowany przez współtwórcę awangardy, Tarabukina¹⁶⁷. Według określonej przez niego mianem „metody formalnoproduktywistycznej”, jak wiadomo, dzieła tworzą elementy formalne (kolory, faktura) poddane pewnej logice kształtowania, nazywanej „konstrukcją kompozycyjną”¹⁶⁸. Dwuczłonowa nazwa zasadniczego porządku formalnego (artystycznego) dzieła jest tu istotna. Elementy pikturalne bowiem nie mogą zostać poddane zasadom kompozycji, gdyż ta oznacza narzucenie dziełu, niejako z zewnątrz czy też „z góry”, pewnych idei kształtowania: symetrii, harmonii i architektoniki. „Pikturalny organizm” dzieła powinien być poddany porządkującej i organizującej go zasadzie niejako z wewnątrz, zasadzie wydobytej z immanentnego charakteru jego elementów, a więc konstrukcji. Architektonikę czy harmonię dzieła określa więc nie z góry powzięta idea (zasady kompozycji), lecz użyty w dziele materiał (konstrukcja).

Następnie, prawem porządkującym „konstrukcję kompozycyjną” jest rytm, a więc to, co wynika z wnętrza dzieła, z użytych kolorów i faktur¹⁶⁹. Rytm zatem, w przeciwieństwie do narzucanej z zewnątrz idei harmonii i symetrii, stanowi istotę „pikturalnego organizmu”. On, jako wewnętrzna, immanentna zasada porządkowania wartości wizualnych, kreuje wyraz dzieła. Słowo „wyraz” nie jest tu bez znaczenia, gdyż – zdaniem Tarabukina – temat dzieła jest nierozdzielnie związany z jego formą; wypowiedzany jest (ukazywany) w formie, a więc podlega zasadzie rytmu¹⁷⁰. Ten ostatni go więc kształtuje.

Zwrócenie uwagi na rytm jako podstawowy element wizualnego i semantycznego kształtowania dzieła wydaje mi się tu bardzo istotne i stanowić będzie punkt odniesienia analizowanych niżej przykładów. Związek rytmu z „treścią” i „tematem” dzieła stanowi także o mechanizmie budo-

¹⁶⁶ I. Gołomstock, *Totalitarian Art*, op. cit., s. 196.

¹⁶⁷ N. Taraboukine, *Pour une théorie de la peinture*, w: N. Taraboukine, *Le dernier tableau*, Por. też: A. Turowski, *W kręgu konstrukttywizmu*, op. cit., s. 112 nn.

¹⁶⁸ N. Taraboukin, *Pour une théorie*, op. cit. s. 124 nn.

¹⁶⁹ Ibid., s. 128 - 133.

¹⁷⁰ Ibid., s. 133 nn.

wania jego znaczeń. Motywy ikonograficzne (emblematy władzy radzieckiej, postaci, widoki etc.) zespolone są tu z rytmem „konstrukcji kompozycyjnej”. To immanentne powiązanie stanowi więc metodę tworzenia znaczeń. Oczywiście znaczenia były budowane nie tylko tą drogą; znaczenie analizowanych przykładów określa także ich funkcja, rola, jaką pełniły w życiu publicznym, a mianowicie propaganda. Ten typ decyzji ma jednak bardziej charakter polityczny niż artystyczny i będzie podjęty w następnej części książki.

Posłużmy się teraz przykładem sztuki cytowanego już wyżej Gustawa Klucisa, jednego z czołowych artystów zarówno heroicznego produktywizmu lat dwudziestych, jak też stalinowskiej kampanii „wielkiego kłamstwa”¹⁷¹. W twórczości Klucisa odnajdziemy wszystkie zasadnicze dla propagandy wizualnej przełomu lat dwudziestych i trzydziestych oraz pierwszej połowy lat trzydziestych tematy i motywy: reklamę i gloryfikację przemysłu radzieckiego czy w ogóle gospodarki radzieckiej, swoście „przyspieszanej” w pierwszej pięcioletce („piat’ w czetyrie”), heroizację ludzi pracy, „militaryzację” walki o pokój, ideologizację sportu, ikonografię wodza, przywódcy, etc. Odnajdziemy tu też typowe schematy wizualne propagandy stalinowskiej tego czasu, jak: kontrasty ujęcia widzianego z dołu (postać) i z góry (pejzaż), kontrasty skali przedstawień (dominacja twarzy lub postaci w stosunku do „rozległego” tła tłumu, krajobrazu lub wnętrza) oraz zderzenia symbolu, głównego motywu przedstawienia (np. twarzy Lenina, emblematu Kraju Rad), z narracyjnością dopowiadającego go (czy też rozwijającego „główną tezę”) tła. Jednocześnie konstruktywistyczna tradycja widoczna jest bardzo wyraźnie. Świadczą o tym regularności podziałów, rytmika motywów, napięcia między elementami diagonalnej kompozycji a tektoniką płaszczyzny, dynamizacja obrazu przez wprowadzanie napisów, precyzyjne połączenie semantyki przedstawień z jego kompozycją, oszczędna i jednocześnie bardzo sugestywna retoryka wizualnego przekazu. W jego pracach agitacyjnych, na plakatach, pocztówkach itp., widać, jak w praktyce należy rozumieć wykładane przezeń tezy o „konstruowaniu” i „zmuszaniu” fotografii do politycznych celów, jak w propagandowej praktyce należy rozumieć funkcje fotomontażu. Nie ulega jednak najmniejszej wątpliwości, iż Klucis osiąga szczyty możliwości artystycznych tego gatunku, że jego prace wykazują bardzo wysoki poziom profesjonalny, twórczy perfekcjonizm.

Przyjrzyjmy się tym pracom. Plakaty spartakiady sportowej (1928) [il. 11] czy też „reklamujące” zadania planu pięcioletniego w dziedzinie transportu [il. 12] wydają się bliskie klasycznemu konstruktywizmowi. Rytmika skaczą-

¹⁷¹ Por. *Gustav Klucis. Retrospektive*, Hrsg. H. Gassner, R. Nachtigäller, Stuttgart 1991.



Il. 11. G. Klucis, *Spartakiada*. 1928. plakat



II. 12. G. Klucis, *Transport*, 1929, plakat

cych do wody zawodników, powtarzająca zasadniczy schemat kompozycji oparty na zderzeniu prostopadłych względem siebie linii diagonalnych, swoiste przesunięcie o 45 stopni przedstawienia wobec ram pola obrazowego, a także wbudowanie (na tych samych zasadach) napisów nadają plakatowi charakter bardzo dynamiczny i jednocześnie prosty. Jego ideologiczne zaangażowanie natomiast nie jest wyłożone wprost. Rekonstruujemy je dopiero poprzez kontekst: sport dla władzy radzieckiej miał znaczenie z jednej strony mobilizujące ludzi do tzw. zdrowej rywalizacji, dając możliwości rozrywki ujętej w kolektywne, aby nie powiedzieć totalne, ramy organizacyjnych. Z drugiej zaś strony miał charakter widowiskowy, wizualny, wręcz estetyczny. Przypomnijmy organizowane pokazy sportowe, parady itp. Będzie zresztą jeszcze o tym mowa przy okazji fotografii innego czołowego przedstawiciela produktywizmu, Rodczenki. Oczywiście chodzi tu o tzw. sport masowy – w przypadku „spartakiady”, dotyczący żołnierzy.

Podobny wizualnie charakter ma drugi z wymienionych plakatów, poświęcony zadaniom pięcioletki w dziedzinie transportu. Olbrzymia, dymiąca lokomotywa, z gwiazdą pięcioramienną na czole tenderu, jest powiększeniem rytmicznie przedstawionych małych maszyn tego typu w dolnej, lewej części obrazu. Ta skala wielkości to oczywiście „wzrost”, „osiągnięcia”. Zaś kontrast między „zacofaniem” i „nowoczesnością”, a więc cywilizacyjna granica, którą wyznacza transport ZSRR, podkreślony jest przez zestawienie małego, „wolno” jadącego jeźdźcy na wielbłądzie, ubranego w tradycyjny strój, z wielkim, potężnym, jednocześnie anonimowym, bo uosabiającym „ogół”, parowozem. Napisy, precyzyjnie wkomponowane w rytmikę przedstawienia, dopowiadają jego wymowę.

Plan pięcioletni, w znacznie bardziej heroicznej postaci, przedstawiony jest na plakacie *W szturmie trzeciego roku pięcioletki* [il. 13]. Kontrast diagonalnych rytmów, wyznaczonych przez multiplikowane postaci robotników, ich ramion, narzędzi itp., oraz „silnych” napisów z tektoniką płaszczyzny plakatu nadaje utworowi bardzo agresywną dynamikę, czyniąc przesłanie niezwykle przekonującym. Dopowiedzeniem głównych bohaterów przedstawienia, heroizowanych robotników, jest zajmujący niewiele miejsca w prawym dolnym narożniku pejzaż przemysłowy, z dymiącymi kominami; to „pole walki” o sukces pięcioletki.

„Bohaterowie socjalistycznej pracy”, zarówno konkretni, jak anonimowi, widoczni są również w późniejszych pracach artysty, bardziej rozbudowanych, charakteryzujących się typowym dla lat trzydziestych *horror vacui*. Łazar Kaganowicz, architekt i dyrektor budowy moskiewskiego metra, ukazany został na tle tej budowy [il. 14]. Jest on jej twórcą i organizatorem całego



Il. 13. G. Kłucis, *W szturmie 3-go roku pięciolatki*, 1930, plakat



Il. 14. G. Kłucis, *Cała Moskwa buduje metro*, 1934, plakat

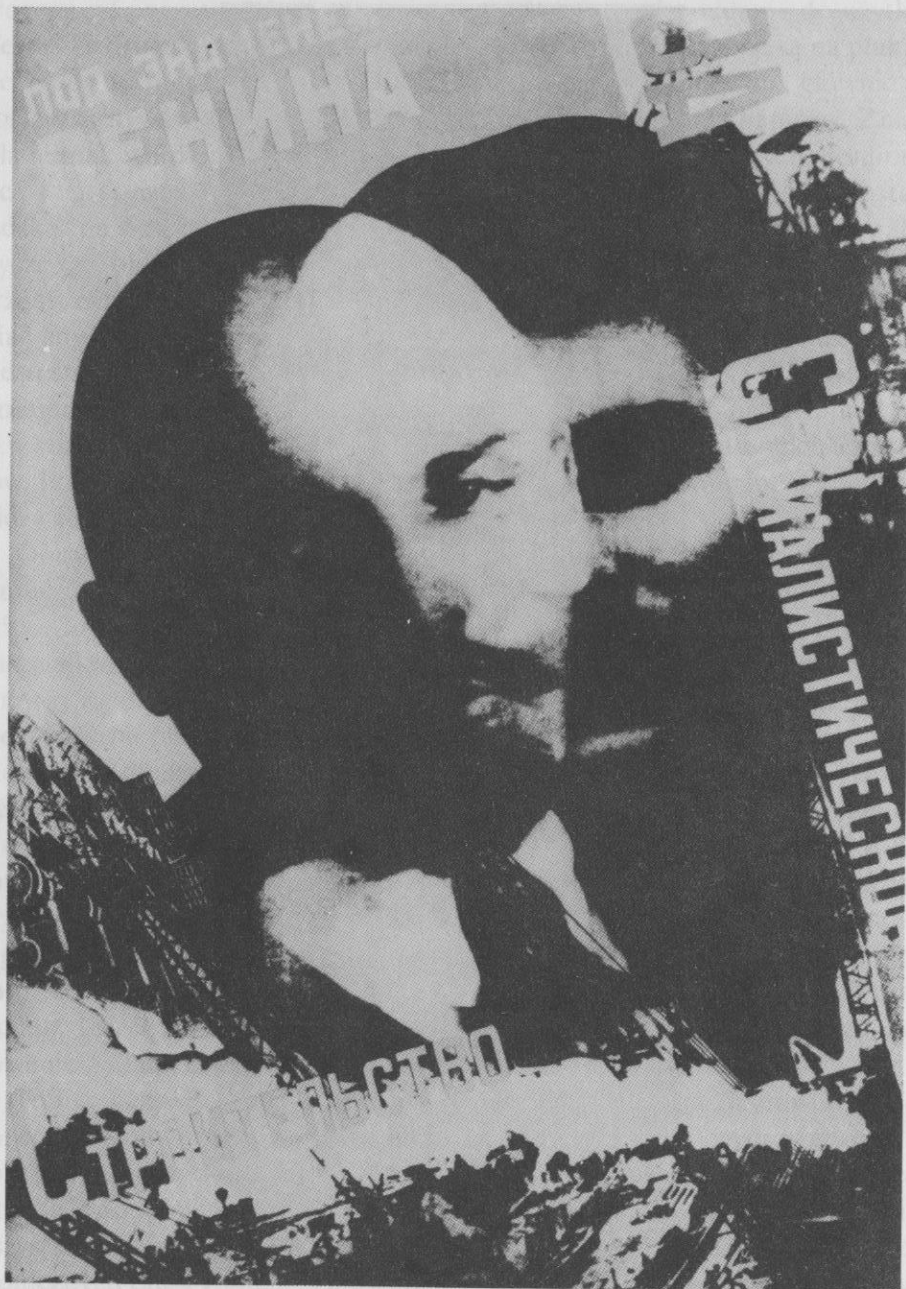
procesu od początku, czyli od przygotowania gruntu do oddania do użytku metra. Ta droga oraz entuzjazm towarzyszący budowie ukazane są na plakacie. Ślady dawnej silnej rytmiki kompozycji są tu także widoczne, głównie w postaci motywów architektonicznych podziemnej stacji oraz napisów. Zmalała jednak ich pierwotna, tzn. występująca w latach dwudziestych, dominująca i agresywna funkcja. Ciężar kompozycji przesunięty został na postać ludzką, na bohatera, co zdaje się być bardzo typowym chwytem socrealistycznego obrazowania. Tę ewolucję widać jeszcze wyraźniej na plakacie przedstawiającym „walkę o pokój”, powołującym się na słowa Stalina: „opowiadamy się za pokojem i jego utrzymaniem, nie zlekniemy się jednak gróźb i jesteśmy gotowi do odparcia ataku wojennych podżegaczy” (1934) [il. 15]. Żołnierz i robotnik, na których opiera się przemysłowa potęga Kraju Rad, są w stanie „zadeptać” widocznych w dole, ujętych z góry, maleńkich agresorów. Porównanie skali, zarówno postaci, jak sprzętu wojennego, nie budzi u widza żadnych wątpliwości co do wyników „walki o pokój”.

Opisywane wyżej kontrastowanie postaci z tłem nabiera naturalnie szczególnego wyrazu, gdy bohaterami plakatów agitacyjnych stają się przywódcy lub przywódca. W pracy z 1930 roku Lenin i Stalin, „socjalistyczni budowniczowie”, wtopieni są jeszcze *par excellence* w konstruktywistyczne ramy kompozycji [il. 16]. Na plakacie *Z nepowskiej Rosji powstanie Rosja socjalistyczna* (1930) [il. 17] postać Lenina wyraźnie dominuje nad przedstawieniem, jednakże regularna rytmika zarówno kompozycji postaci tytułowej, jak tła, geometryzacja wielkich płaszczyzn czystego koloru wskazują na silne korzenie heroicznego okresu produktywizmu. W pracy z 1935 roku natomiast Stalin i Woroszyłow, dwie niezwykle potężne postaci, wyłaniają się zza horyzontu Placu Czerwonego, na którym odbywa się gigantyczna, o regularnych kształtach (można powiedzieć: geometrycznych) defilada „Robotniczo-Chłopskiej Armii Czerwonej, wiernego strażnika radzieckich granic” [il. 18]. Przywódcy ci nie tylko wyłaniają się z owej defilady, ale zdecydowanie nad nią dominują.

To już, oczywiście, inna stylistyka (także inna ideologia „jednostki”), ale konsekwentnie – zarówno ideologicznie, jak plastycznie – wyprowadzona z obrazowania lat dwudziestych. Przypomnijmy omawiane wcześniej prace Kłucisa z dominującą postacią Lenina [il. 9]. Odróżnia ją od tamtej przede wszystkim hieratyczność i statyka. Nie ma typowej dynamiki, kontrastów tectonicznych etc. Problem „zmuszania” fotografii zostaje tu wręcz zwulgaryzowany. Śladami tamtej poetyki są tylko rytmy postaci, gestów, kolumn wojska. Ale i te już jakby nie te same. Trzeba jednak pamiętać, że epoka też już się zmieniała. Kończyła się bowiem pierwsza pięciolatka, a więc „budowa



Il. 15. G. Klucis, plakat, 1934



Il. 16. G. Klucis, *Pod sztandarem Lenina*, 1930, plakat



Il. 17. G. Klucis, plakat, 1930



Il. 18. G. Klucis, plakat, 1935

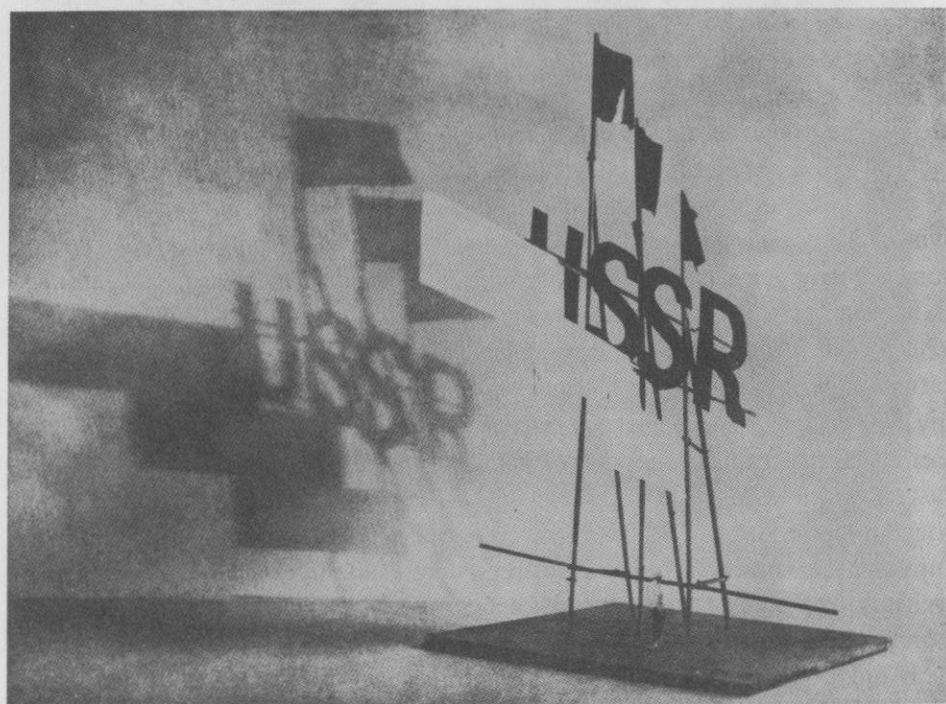
socjalizmu". Retoryka „budowy” została zastąpiona retoryką „trwania”. Należało strzec „stabilizacji”, bronić jej przed wrogami z zewnątrz i wewnątrz. Przed tymi, którzy „zmuszają” rzeczywistość do mówienia czy też – jak w naszym przypadku – do „ukazywania”, postawiono nowe zadania.

Zauważmy, iż tego typu poetyka fotomontażu stawiała się w latach trzydziestych bardzo popularną formą prezentacji rozmaitych postaci, w tym także „bohaterów pracy socjalistycznej”, tzw. przodowników. Magazyn „SSSR na strojke”/„USSR in Construction”/„URSS en Construc-tion”/„USSR im Bau” przedstawiał przede wszystkim „ludzi radzieckich” (wymienianych imiennie) na tle swych warsztatów pracy (hal fabrycznych, budow, tłumu kolegów-współbudowniczych), nad którymi kompozycyjnie zdecydowanie dominowali [por. il. 23, 24].

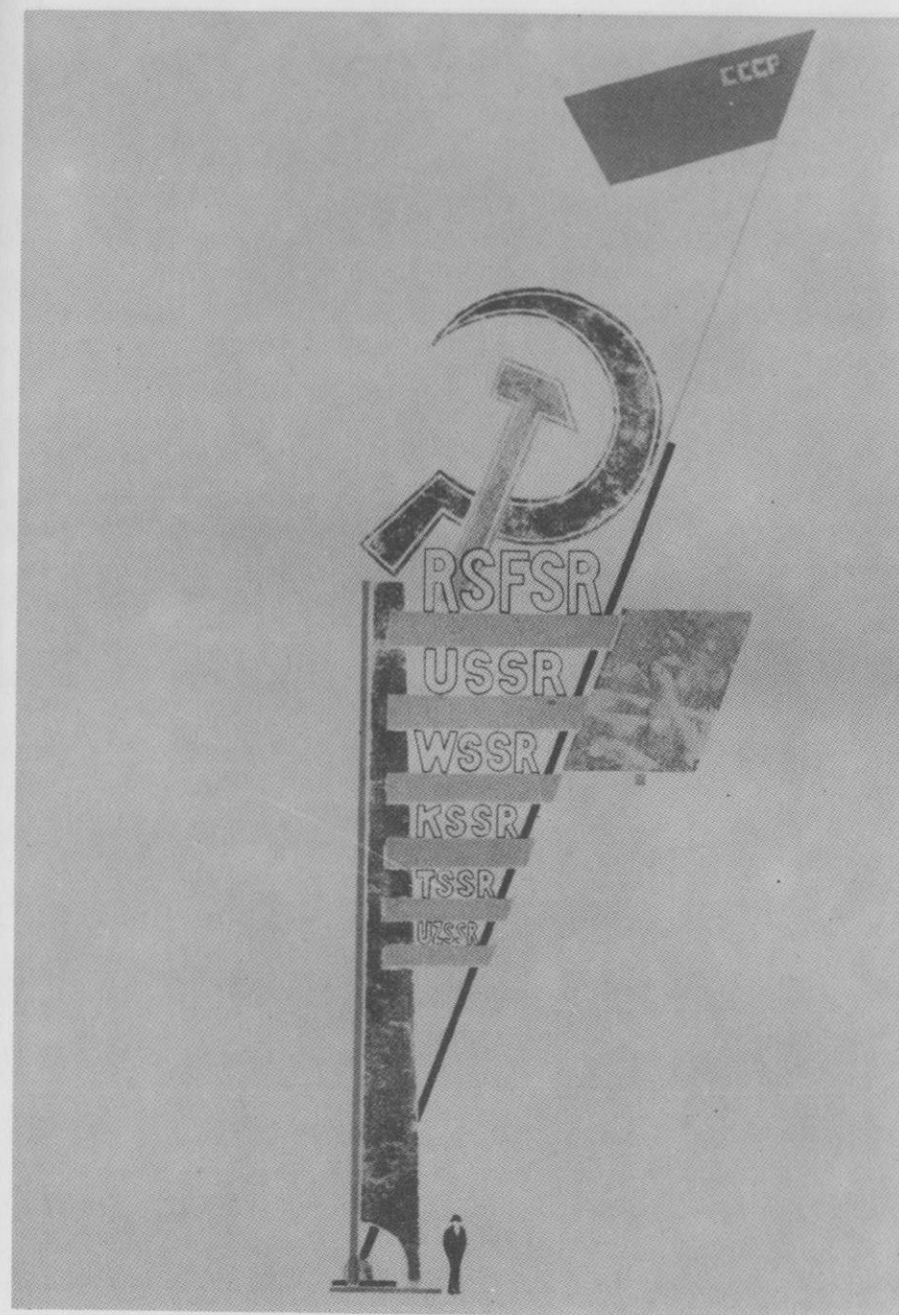
Wróćmy teraz do twórczości El Lissitzkiego. W tworzonej przez niego stalinowskiej propagandzie, zarówno tej wcześniejszej, z końca lat dwudziestych, jak późniejszej odnajdziemy sporo elementów konstruktywistycznej tradycji. Artysta w związku z opracowaniem ekspozycji „Pressa” w Kolonii w 1928 roku wykonał, m.in., projekty stojaków flagowych [il. 19, 20, 21]. Ich „linearne” kompozycje, zbudowane z rytmicznie powtarzających się elementów oraz podstawowych kontrastów poziomu i pionu, „przełamywanych” akcentami diagonalnymi, stanowią konstrukcje, na których mocowane są napisy i znaki ZSSR, wieńczone radzieckimi flagami. Przypomnijmy bardzo głośny plakat El Lissitzkiego, opracowany w związku z radziecką ekspozycją w Muzeum Rzemiosła Artystycznego w Zurychu w 1929 roku [il. 22]. W części dolnej obrazu umieszczony jest w dużym skrócie perspektywicznym ciąg rytmicznie powtarzających się segmentów architektonicznych, zakomponowanych wzdłuż linii diagonalnej, biegnącej od lewego narożnika w głąb obrazu. W górnej części owego ciągu umieszczony jest napis „Russische Ausstellung”. Powyżej, na powierzchni nieco większej niż połowa plakatu, umieszczone zostały fotografie twarzy dwóch młodych osób, mężczyzny i kobiety. Postacie te są pozbawione cech indywidualnych. Poprzez niemal identyczne opracowanie twarzy, identyczną anatomię, uśmiech etc., nastąpiła silna standaryzacja wizerunku; z kolei poprzez silną rytmikę kompozycji, niemal multiplikację owych postaci, artysta zasugerował, iż funkcjonują one jako wycinek nieskończonego ciągu (analogicznego do segmentów architektury) tłumu młodych ludzi ustawionych w szeregu. Owo stopienie w jedną całość wielu twarzy postaci, sygnalizowane przykładem dwojga młodych ludzi, podkreśla napis „USSR” umieszczony na ich wspólnym czole. Jest oczywiste, że są one symbolem wielkiej i młodej populacji Związku Radzieckiego, przy czym – co nas tu szczególnie interesuje – ta symbolika stan-

daryzacji i masowości wydobywana jest podstawowymi dla tradycji konstruktivistycznej zabiegami kompozycyjnymi: rytmiką i kontrastem. W dodatku, istotną rolę odgrywa tu kolorystyka. Plakat utrzymany jest w monochromatycznych kontrastach, złamanych opozycją czerwonych napisów (jedyne elementy chromatyczne): „USSR”, „Ausstellung” oraz wąskiego marginesu stanowiącego tło czarnego tym razem literactwa ogłoszenia lokującego ekspozycję („Kunstgewerbemuseum Zürich”).

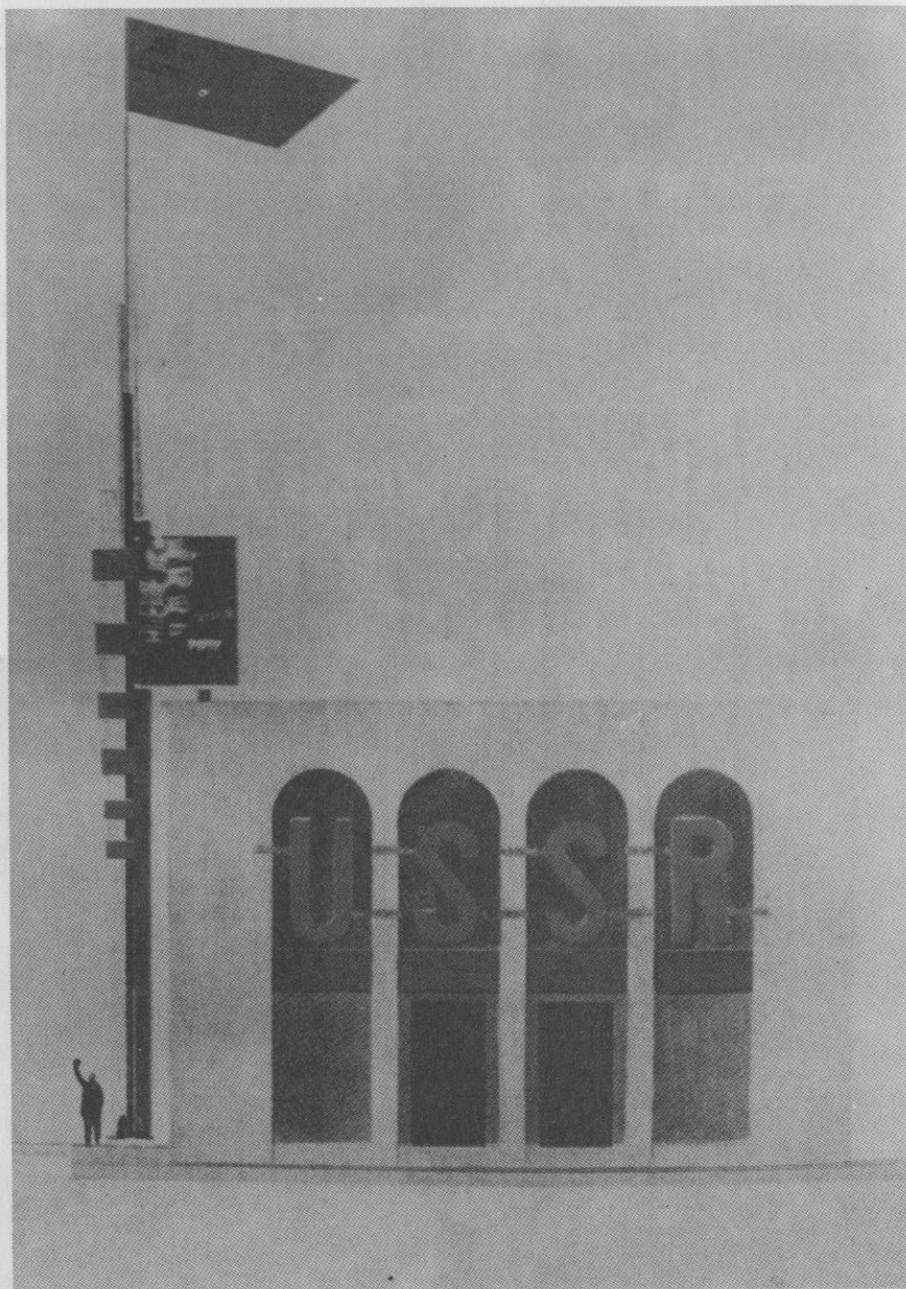
Warto podkreślić na tym plakacie zastosowane proporcje oraz wspomnianą standaryzację twarzy, stanowiących jakby fragment continuum, wycinek tłumy; one wyraźnie dominują w kompozycji plakatu nad pozostałymi elementami. Takie właśnie wydobywanie twarzy, jako zasadniczego i dominującego motywu kompozycyjnego, stanie się częstym elementem budowy szaty graficznej czasopisma „USSR in Construction”, głównej zagranicznej wizytówki stalinowskiego reżimu. Przy czym, mogą to być zarówno standardowe wizerunki przedstawicieli „ludu pracującego miast i wsi”, jak i portrety polityków, kierujących krajem rewolucji.



Il. 19. El Lissitzky, maszty flagowe dla wyst. „Pressa”, 1928, projekt, model



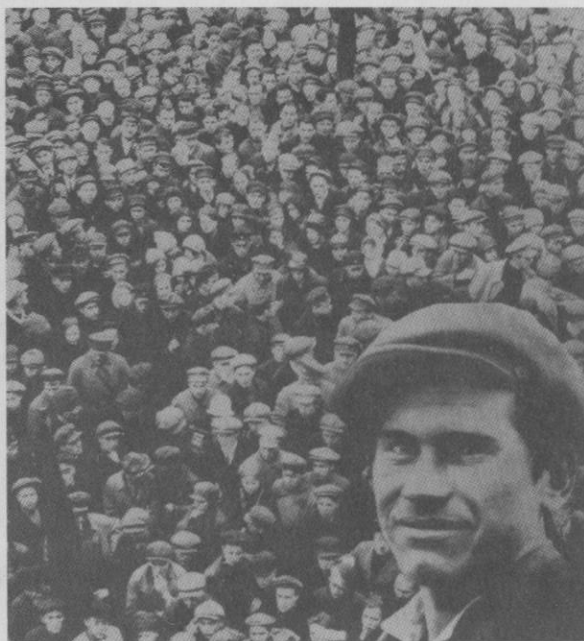
Il. 20. El Lissitzky, maszt flagowy dla wyst. „Pressa”, 1928, projekt, rysunek



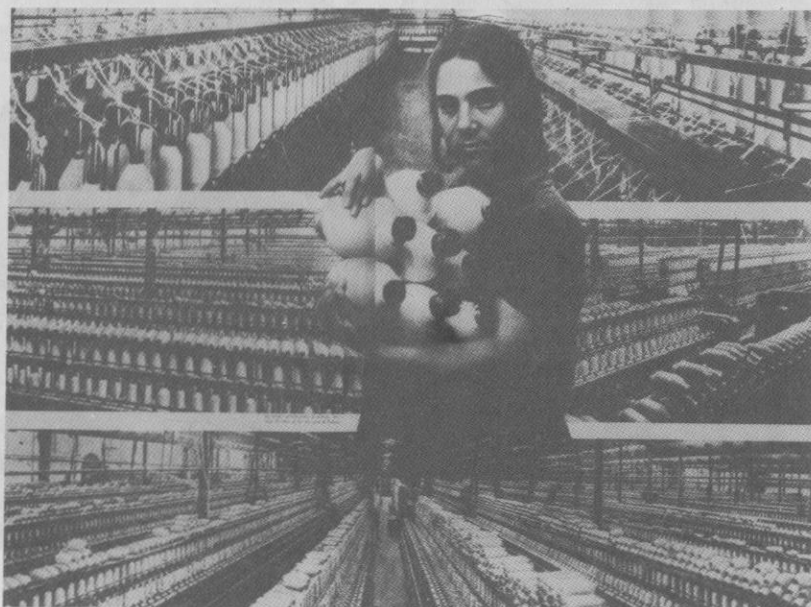
Il. 21. El Lissitzky, maszt flagowy dla wyst. „Pressa”, 1928, projekt, rysunek



Il. 22. El Lissitzky, Wystawa rosyjska; Zurych, 1929, plakat



Il. 23. Fotomontaż, „URSS en Construction”, 1932, nr 1



Il. 24. Fotomontaż, „URSS en Construction”, 1932, nr 3

Przykładem pierwszej tendencji są liczne fotografie przodowników pracy, sławnych bohaterów „socjalistycznych budów”, podpisane ich nazwiskami, operujące jednakże wyraźną standaryzacją. Owa typizacja sugeruje z jednej strony pewne cechy bohatera, niejako „z góry” określone, z drugiej zaś powoduje, że każdy czytelnik, a więc „anonimowy bohater”, może się z publikowanym wizerunkiem utożsamić. Oto Wiktor Kałmykow, bohater budowy w Magnitogorsku [il. 23]; oto młoda komunista Kuliewa, pracująca w fabryce bawełny w Baku [il. 24]; oto wreszcie fotomontaż El Lissitzkiego: „sojusz robotniczo-chłopski”, w którym dwie twarze, chłopca i robotnika, dominują nad pejzażem ukazującym powiązania miasta ze wsią, tworzącym jakby całościowy, uniwersalny krajobraz Kraju Rad [il. 25].

W drugim przypadku, przypadku wizerunków przywódców politycznych, chodzi naturalnie przede wszystkim o dwie postacie: Lenina i Stalina, których portrety dominują nad tłumem lub też „radzieckim krajobrazem”, zarówno urbanistycznym, jak naturalnym. Oprócz jednak całkiem „standardowych” rozwiązań, jak np. ikonografia Lenina prezentowana podczas aranżowanej przez El Lissitzkiego ekspozycji „Pressa” w Kolonii [il. 26], w *Pocztówce z ZSRR* (1933) [il. 27], pokazującej wyrastającego z tłumu Lenina, który wskazuje mapę Kraju Rad z wielką budową elektrowni (bardzo popularne w ikonografii wodza rewolucji ujęcia, nawiązujące do jego hasła: „socjalizm to władza Rad i elektryfikacja”), są tu również rozwiązania bardziej oryginalne: wypełniająca niemal całą płaszczyznę obrazu twarz Lenina, na którą jak raster nałożona jest fotografia ludzkich głów (1933) [il. 28]¹⁷².

Dominacja wizerunku wodza stanowi oczywiście bardzo typowy przykład komunistycznej propagandy zarówno konstruktywistycznej i postkonstruktywistycznej, jak też późniejszej, zwanej często „sorealistyczną”. Wspominane wynoszenie i powiększanie wizerunków ludzkich (przeważnie twarzy, ale też całych postaci), stanowiące oczywisty element typowej dla socrealizmu heroizacji, widoczne jest również w cyklu fotomontaży El Lissitzkiego, gloryfikujących Armię Czerwoną. Na jednym z nich stoi dominujący nad całą kompozycją żołnierz, wsparty o karabin zakończony ostrym

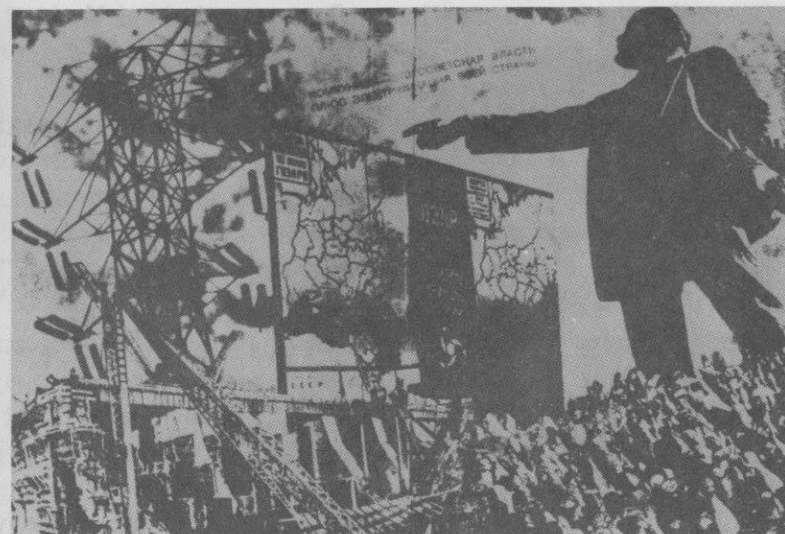
¹⁷² I. Golomstock (*Totalitarian Art*, op. cit., s. 49) porównuje ten fotomontaż El Lissitzkiego z plakatem Mussoliniego z 1934 roku, co jest w znacznym stopniu nie tylko symptomatyczne (podobieństwa techniki portretowania wodza w państwach totalitarnych); sugeruje też wpływy rosyjskiej sztuki propagandowej w innych państwach totalitarnych (tu: w faszystowskich Włoszech).



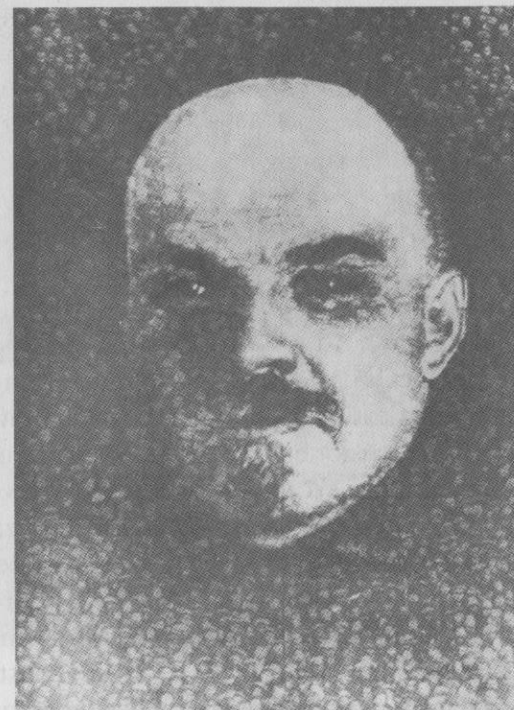
Il. 25. [El Lissitzky], *Dnieprobudowa*, fotomontaż, „USSR im Bau”, 1932, nr 10



Il. 26. [El Lissitzky et al.], „Pressa”, 1928, aranżacja wystawy



Il. 27. El Lissitzky, *Pocztówka z ZSRR*, 1933, litografia



Il. 28. El Lissitzky, fotomontaż, 1933

bagnetem, za nim zaś łopoce na wietrze flaga z symbolami Kraju Rad [il. 29]. U dołu natomiast widać skrzydło samolotu z jednoznacznie identyfikującym go napisem „SSSR”, a w tle z kolei – rozległy pejzaż miasta, z budową przemysłową i osiedlem mieszkaniowym. Warto dodać, iż artysta stosował także inne chwytów kompozycyjnych i ikonograficznych bliskie socrealizmowi, jak np. motyw złączonych w uścisku rąk, symbolizujący na okładce pisma „Brigada Chudożników” sojusz robotników i tzw. twórczej inteligencji [il. 30]. Typowe są także heroizacje przemysłu, krajobrazy „wielkiej budowy”, militarnej parady etc.

Swoistego rodzaju dopełnieniem i kondensacją agitacyjnej twórczości El Lissitzkiego oraz wyrazem jego zaangażowania w stalinowską propagandę może być opracowany przez niego plakat *Więcej czołgów* (1941) [il. 31]. Jest to już praca jakby nieco z innej, choć ciągle tej samej, epoki: po „wielkim kłamstwie”, po „wielkim terrorze”, z czasów zaczynającej się „wojny ojczyźnianej”. Kumuluje ona wiele charakterystycznych elementów obrazu agitacyjnego. Pole obrazowe zamknięte jest zarówno u góry, jak i na dole czerwonymi płaszczyznami, na których umieszczone zostały białe napisy informujące o treści „przesłania”, tj. konieczności produkcji większej liczby czołgów przeznaczonych na front i potrzebnych do zwycięstwa. Przy czym diagonalne krawędzie tych płaszczyzn, graniczące z polem przedstawienia, są wobec siebie równoległe. Ta regularność ukształtowania kompozycji wywodzi się niewątpliwie z tradycji awangardy lat dwudziestych. Dodatkowo krawędź dolnego pola napisów stanowi podstawę „wspinającego się” ku górze czołgu, który – ujęty jakby z dołu, w żabiej perspektywie – nabiera bardzo heroicznego charakteru. W ten sam sposób, od dołu, widziane są postaci mężczyzny i kobiety. Skutek jest też ten sam – są to bohaterowie pracy. Ich standaryzowane twarze nie są już tak beztrósko uśmiechnięte jak na plakacie z wystawy w Zurychu: są to wizerunki osób dojrzałych, w pełni świadomych ciężkiej na nich odpowiedzialności, zapatrzonych w dal, a więc w przyszłość, a więc w zwycięstwo. Nad nimi z kolei, stanowiący jakby swoje *pendant* dla w dole umieszczonego czołgu, znajduje się samolot, którego jedno ze skrzydeł „łamie” wyznaczoną polem napisów krawędź przedstawienia. Zabieg ów ożywia kompozycję plakatu. Oczywiście zarówno samolot, jak czołg oznaczone są symbolem Armii Czerwonej – czerwoną pięciopromienną gwiazdą. Wreszcie w tle widnieje rozległa hala produkcyjna, ujęta tym razem z góry, z krzątającymi się przy maszynach robotnikami.

To bardzo często stosowane na łamach „USSR in Construction” zderzenie perspektyw (widzianych z dołu postaci i widzianego z góry rozległego tła) nadaje znaczną dynamikę statycznej z pozoru kompozycji, uzyskując



Il. 29. [El Lissitzky], *Armia Czerwona*, „USSR im Bau”, 1933, nr 2



II. 30. [El Lissitzky], *Brigada Chudozhnikow*, 1931, nr 4, okładka



II. 31. El Lissitzky, *Więcej czołgów*, 1941, plakat

jednocześnie pożądanym efektem heroizmu. Patos przedstawienia wzmacniany jest też skromnymi (wydawałoby się) zabiegami kolorystycznymi: białe napisy na czerwonych polach oraz czerwone gwiazdy kontrastują z monochromatyką fotograficznego zdjęcia.

Profesjonalizm i fachowe doświadczenie artysty pozwala mu na wykonanie pracy do końca przemyślanej, precyzyjnie podporządkowanej swej funkcji, a jednocześnie opartej na całkiem prostych, konsekwentnie stosowanych metodach plastycznych. Jest to dzieło artysty, dla którego własne doświadczenia teoretyczne oraz praktyczne, „instruktażowe” wywody o wykonywaniu plakatu cytowanego w poprzedniej części Tarabukina czy też o konstrukcji fotomontażu – powoływanego już również – Klucisa, stanowią liczące się zaplecze.

Równie ciekawa jak artystyczna kariera El Lissitzkiego czy Gustawa Kłucisa jest ewolucja twórcza Rodczenki. Jego prace propagandowe, robione także m.in. na zamówienie „SSSR na strojkie”, z jednej strony osadzone są bardzo wyraźnie w tradycji konstruktywistycznej kompozycji, a z drugiej strony – idą w kierunku podobnej hieratyzacji i heroizacji, typowej dla stalinowskiej propagandy. Dotyczy to także sztuki Warwary Stiepanowej, artystki blisko współpracującej ze swoim mężem, Rodczenką. Współpraca ta była na tyle ścisła, że niektóre dzieła, przypisywane przez historyków sztuki bardziej prominentnemu z nich, Rodczence, w rzeczywistości opracowywane były przez obojga artystów¹⁷³.

Posłużmy się fotomontażem z albumu *Pierwsza konna* (1937/38), gdzie dominująca w obrazie postać Lenina ukazana jest jakby na postumencie dekorowanym powiększeniem czołówki gazety „Robotnicza Droga” [il. 32]. Powiększenie Lenina w stosunku do otaczającego go anonimowego tłumu sugeruje oczywiście przewodnictwo i kierowanie olbrzymią masą ludu. Ukazany kontrast między potężną postacią wodza rewolucji i tłumem jest oczywiście bardzo typowy dla kultury wizualnej lat trzydziestych ZSRR. Rzecz w tym, iż taka budowa fotomontażu wydaje się mocno osadzona w obrazowaniu poprzedniej dekady. Nie może tu być naturalnie mowy o identyczności obrazu Rodczenki z fotomontażami awangardy lat dwudziestych, jednakże sposób myślenia wydaje się analogiczny. Wystarczy porównać *Pierwszą konną* z analizowaną już pracą Klucisa *Lenin i dzieci* [il. 9], w której centralnie umieszczona postać stojącego na trybunie przywódcy dominuje nad całą kompozycją. Tłum nie jest tu jednak tak zmonumentalizowany i wyekspono-

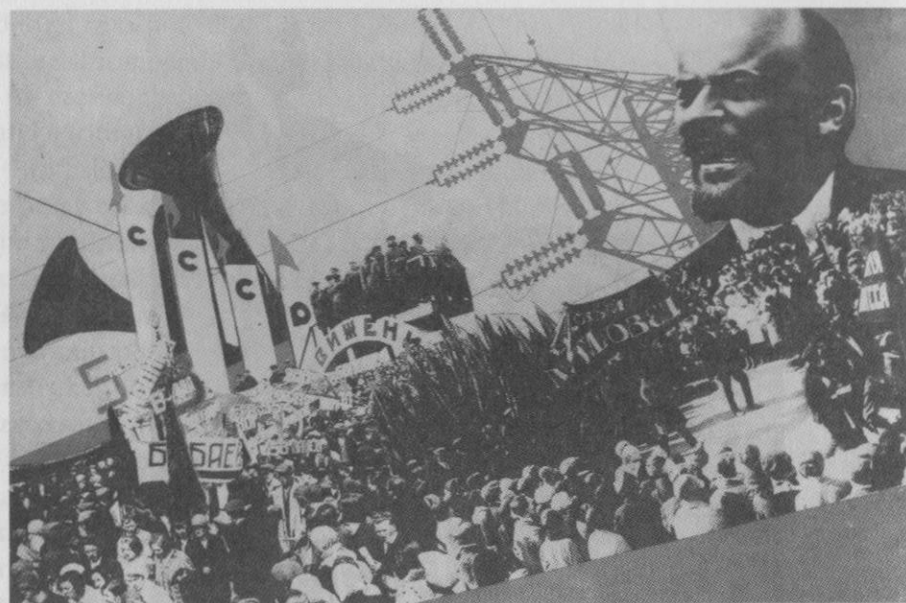
¹⁷³ Por. monografię o Stiepanowej: A. Lavrentiev, *Varvara Stepanova. The Complete Work*, ed. by J. Bowl, Cambridge M.A 1988.



Il. 32. A. Rodczenko [i W. Stiepanowa?], *Pierwsza konna*, 1938, fragment książki

wany jak u Rodczenki. W geometryczny i symetryczny układ kompozycji wbudowane są jedynie jego fragmenty. Niemniej zasada dominacji wodza jest podobna.

Zasada dominacji kompozycyjnej wodza stosowana jest też przez Stiepanową. W fotomontażu *Osiągnięcia pierwszej pięciolatki* (1932) [il. 33] ukazany tłum to manifestacja okolicznościowa, a właściwie nakładające się na siebie fotografie różnych pochodów, stanowiące – wraz z widoczną w oddaleniu i naprzeciwko olbrzymiej twarzy Lenina trybuną honorową – silny diagonalny akcent kompozycji. Semantyka obrazu budowana jest nie tylko przez kontrasty kompozycyjne i montaż fotografii, ale też eksponowanie plansz z napisami oraz jednego z głównych symboli „osiągnięć” radzieckich – przewodów prądu wysokiego napięcia, świadczących o elektryfikacji państwa, podstawowego czynnika budowy komunizmu. Montaż obrazów poddany rygorystycznej i rytmicznej konstrukcji, charakterystyczny dla twórczości awangardy lat dwudziestych, widoczny jest też w innej pracy Stiepanowej (pochodzącej z tego samego źródła) [il. 34]. Nie ma tu jednak postaci wodza, lecz jest twarz młodego człowieka, dominująca nad przedstawieniami sugerującymi rozmaitego rodzaju „osiągnięcia”: edukację, elektryfikację, aeronautykę i gospodarkę morską. Są to jednocześnie sugere-



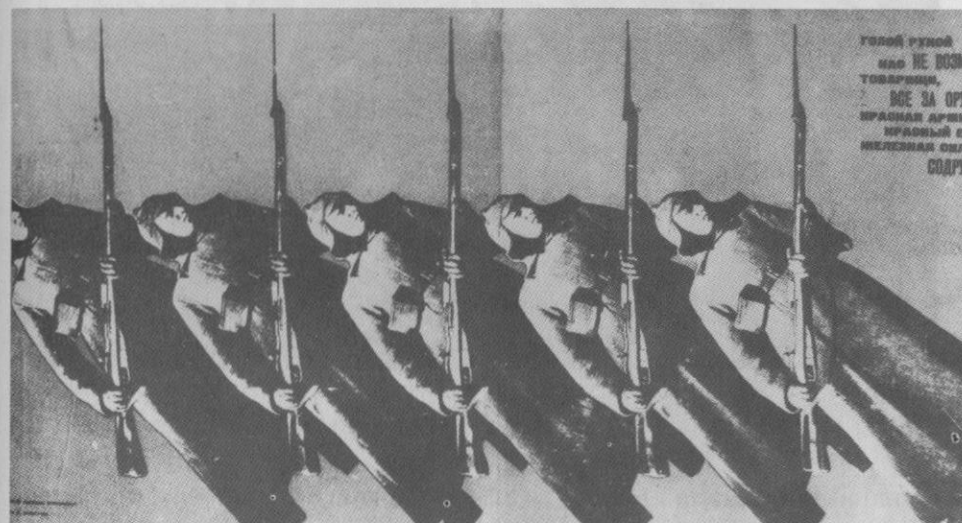
Il. 33. W. Stiepanowa [i A. Rodezenko?], *Osiągnięcia pierwszej pięciolatki*, 1933, fragment książki



Il. 34. W. Stiepanowa [i A. Rodezenko?], *Osiągnięcia pierwszej pięciolatki*, 1933, fragment książki

ście wyboru kariery zawodowej dla młodych ludzi radzieckich, korzystających z „osiągnięć pierwszej pięciolatki”.

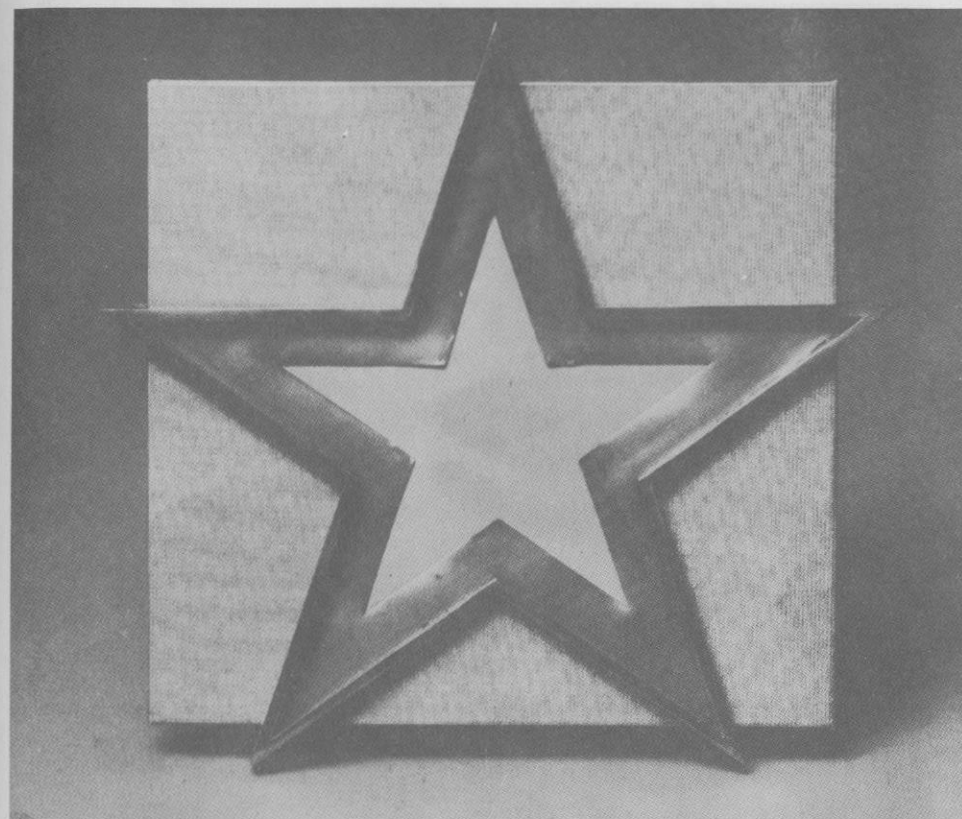
Olbrzymi, anonimowy tłum robotników łatwo się przeistaczał w armię. Wojsko zajmowało też specyficzne miejsce zarówno w rzeczywistości radzieckiej lat dwudziestych i trzydziestych, jak też w mitologii obu rewolucji: październikowej i kulturalnej. W tej pierwszej żołnierze zdobywali władzę, w tej drugiej, gdzie każdy fragment życia społecznego był „walką” („walka z analfabetyzmem”, „walka o zwiększenie wyników produkcyjnych”, „walka” – już bardziej dosłowna – z „kułactwem” i „elementami burżuazyjnymi”), żołnierzem był każdy. Wojsko czy parada wojskowa, a więc zorganizowany, zdyscyplinowany i – że tak powiem – „zakomponowany” tłum, były dość atrakcyjnym tematem pracy artystów wywodzących się z konstrukttywizmu. Łatwo bowiem ten temat poddawał się charakterystycznym zabiegom kompozycyjnym, jak rytmika, proporcje, regularności silnych, przejrzystych układów, podziałów etc. [il. 35]. Można go było „formować” w zgodzie z przyjętymi założeniami konstrukcji obrazu. Oto fotomontaż z wymienianej w przypadku twórczości El Lissitzkiego publikacji *Armia Czerwona*, tym razem w opracowaniu Stiepanowej: masa żołnierzy jakby „promieniuje” z wielkiej czerwonej gwiazdy, z umieszczonym wizerunkiem dowódcy [il. 36]. Przy czym, jeżeli górna część obrazu ukazuje jakby swobodny, zrelaksowany tłum marynarzy, w dolnej części widzimy regularne szeregi wojska, rozchodzące się zgodnie z kierunkami wyznaczonymi przez „promienie” gwiazdy. Zauważmy też na marginesie, iż Rodzenko i Stiepanowa są autorami projektu



Il. 35. W. Stiepanowa w: W. Majakowski, *Groźny śmiech*, 1932, fragment książki



Il. 36. A. Rodzenko, W. Stiepanowa, *Armia Czerwona*, 1938, fragment książki



Il. 37. A. Rodzenko, W. Stiepanowa, *Armia Czerwona*, 1938, metalowe opakowanie książki

metalowego opakowania do wspomnianego wydawnictwa *Armia Czerwona*, z dominującym elementem gwiazdy, umieszczonym na tle kwadratu [il. 37]. Zestawienie tych dwóch form geometrycznych, gwiazdy i kwadratu, w ten sposób, aby wierzchołki promieni gwiazdy wystawały nieco poza krawędzie kwadratu, stanowi niewątpliwie precyzyjną robotę artystów, mających za sobą przemysłane doświadczenie w operowaniu formami geometrycznymi.

Zamiłowanie do operowania regularnymi układami ludzi ma także swoją tradycję w heroicznych latach awangardy radzieckiej, a więc w początku lat dwudziestych. Widać to na plakacie Stiepanowej *Wieczór książki* (1924), a także w aranżacji przedstawienia owego „wieczoru” [il. 38, 39, 40]. Można to także obserwować na innym przykładzie (plakat i aranżacja) Stiepanowej [il. 41, 42]. Takie propagandowe spektakle były dla artystów doskonałą okazją swoistego rodzaju *mikrożyznostroicielstwa*, aranżacji życia zgodnej z pra-



Il. 38. W. Stiepanowa, *Wieczór książki*, 1924, plakat



Il. 39. W. Stiepanowa, W. Żemczużny, *Wieczór książki*, 1924, spektakl



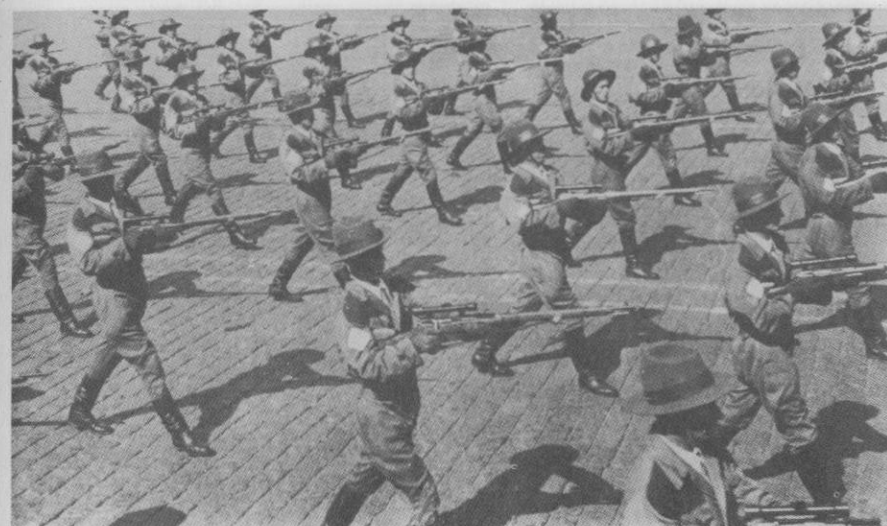
Il. 40. W. Stiepanowa, W. Żemczużny, *Wieczór książki*, 1924, spektakl



Il. 41. W. Stiepanowa, *През czerwone i białe okulary*, 1923, plakat teatralny



Il. 42. W. Stiepanowa, W. Żemczużny, *Przez czerwone i białe okulary*, 1923, spektakl



Il. 43. A. Rodezenko, *Kolumna marksistów*, 1936, fotografia

wami idealnej kompozycji, wypracowywanej uprzednio na gruncie czystej sztuki, abstrakcyjnego i jednocześnie konkretnego obrazu.

W latach trzydziestych organizowanie na nieporównanie większą skalę „artystycznych” pokazów z okazji licznych świąt i okoliczności było nieodzowną częścią parad i pochodów, przemierzających przed trybuną wodza i kierownictwa partii. Nie chcę tu sugerować jakiegś bezpośredniej zależności między obydwoma zjawiskami. Są to dosyć niebezpieczne porównania, choć zauważa się przecież zbieżność w skłonności do *abstrakcji* i utopii zarówno społecznych (komunizm), jak artystycznych (awangarda)¹⁷⁴. Status jednak swoistego rodzaju „formalizmu” czy „abstrakcjonizmu” był inny, nie mówiąc już o moralnej i ideologicznej odpowiedzialności za ich organizację. Nie sposób nie zauważyć jednak, że Rodezenko z zamiłowaniem fotografował w latach trzydziestych tego typu masowe spektakle.

W pracach tych charakterystyczna jest rytmika regularnych układów kompozycyjnych, symetryczność i równowaga. Motywów dostarczały zarówno parady militarne czy paramilitarne (*Kolumna marksistów*, 1936) [il. 43], jak też rozmaitego rodzaju pokazy paraakrobatyczne czy parasportowe, w których tworzone figury geometryczne z „materiału ludzkiego” [il. 44, 45]. Można oczywiście twierdzić, że rzeczywistość dostarczała tego typu „formal-

¹⁷⁴ Por. K. A. Jeleński, *Zbiegi okoliczności*, Paryż 1982, s. 363.



Il. 44. A. Rodezenko, *Piramida mężczyzn*, 1936, fotografia



Il. 45. A. Rodezenko, *Piramida kobiet*, 1936, fotografia

nych” motywów, prowokowała do ujęć regularnych i geometrycznych. Warto jednak zauważyć, iż to właśnie Rodezenko kilka lat wcześniej był innowatorem fotografii, zresztą bez wątpienia jednym z najlepszych, autorem wielu niezwykle interesujących zdjęć pozornie tylko rejestrujących rzeczywistość, w gruncie rzeczy jednak wydobywających z tej rzeczywistości, zarówno przez dobór tematyki, motywu, jak i sposób ujęcia, jej niezwykle ciekawe kompozycyjne walory; „kompozycyjne”, a więc „artystyczne” konstrukcje. Przypominę, że to właśnie on występował na łamach pisma „Nowyj LEF” przeciw „fetyszyzacji” dokumentacyjnej fotografii. Fotogramy – podobnie jak obrazy konstruktywistyczne – charakteryzowały się analogicznymi cechami: rytmiką, równowagą, napięciami etc.; stały się obszarem wizualnej konstrukcyjności, a więc sztuki nowoczesnej.

Fotografowanie było więc podobnym do malarstwa aktem kreacji; w zasadzie bardziej niż malarstwo. Tu bowiem sygnalizowane wyżej za Buchlohem napięcie między zdobyczami modernizmu, czyli wyrazistością konstrukcji i autotelicznością przedstawienia z jednej strony, a wymogami

ideologicznymi z drugiej (a więc zwrot od abstrakcji do rzeczywistości, czego efektem miało być właśnie odrzucenie malarstwa, jako nie spełniającego tego postulatu praktyki artystycznej) osiągało bardzo wyraźne kształty.

Można następnie zauważyć, że pozycja fotografii była mocniejsza niż fotomontażu. Fotografia bowiem „z natury rzeczy” stanowiła precyzyjny instrument rejestrowania rzeczywistości, a jednocześnie – poddana konstruktywistycznej dyscyplinie kompozycyjnej – spełniała postulat łączenia sztuki i życia w jedną całość.

Pytanie jednak dotyczy owego „życia”: jakie ono było; jaki stosunek zachodził między tym, co było fotografowane, a tym, co te fotografie ukazywały. Pytajmy dalej, co kreowały fotografie Rodezenki w latach trzydziestych. Czy tylko „konstrukcyjne” fotogramy? Pytajmy o ideologiczną funkcję owych „formalistycznych” pokazów i parad. Pytajmy, jaki stosunek zachodził między indywiduum, człowiekiem stanowiącym element całości, a „dyrygentem”, swoistego rodzaju „artystą”, aranżującym owo widowisko. Pytajmy więc, jakie człowiek zajmuje miejsce w „abstrakcyjnym” modelu wizualnym i tym samym – przenosząc dyskusję na poziom ideologiczny – społecznym.

Odpowiedzmy tylko na pierwsze pytanie: propagandowa funkcja tych fotografii, podobnie jak pokazów, była niewątpliwa, a pozorne piękno i optymizm skrywały nędzę i terror Kraju Rad. Stosunek zatem między fotografią a fotografowanym życiem polegał na zafałszowaniu rzeczywistości. „Konstruowane” fotografie więc, podobnie jak „konstruowane” figury ludzkie, skrywały prawdziwą rzeczywistość, tworząc tym samym zupełnie inny (idealny, nie materialny) świat. Polemika z „fetyszyzującymi” rzeczywistość dokumentalistami ujawniła więc swoje zupełnie nowe oblicze.

Sygnalizowany tu problem fotografii Rodezenki i jej stosunku do rzeczywistości, problem jej udziału – powiedzmy otwarcie – w „wielkim kłamstwie” ma w istocie bardzo drastyczny (nie tylko politycznie, lecz też moralnie) wymiar. Przypomnijmy jeszcze raz jego *Przestrożę*: „powinniśmy znaleźć, szukamy i znajdziemy nową estetykę, entuzjazm i patos dla wyrażania przez fotografię naszych nowych zjawisk socjalistycznych. Fotografowanie nowo wybudowanej fabryki jest dla nas nie tylko zwykłym zdjęciem budynku. Nowa fabryka na zdjęciu to nie tylko zwykły fakt, lecz fakt dumy i radości z uprzemysłowionego Kraju Rad”¹⁷⁵.

¹⁷⁵ A. Rodezenko, *Przestroga* („Nowyj LEF”, 1928, nr 11), w: *Między sztuką a komuną*, op. cit.

Kilka lat po napisaniu tych słów Rodczenko wyjeżdża na budowę Kanału Białomorskiego jako artysta, mający dokumentować organizacyjny i techniczny wysiłek państwa socjalistycznego¹⁷⁶. Takie wizyty w miejscach pracy wśród robotników należały – jak pamiętamy – do obyczaju „socjalistycznej kultury”. W tym jednak przypadku – podobnie jak w tysiącach innych – praca nie była zwyczajną pracą, miejsce nie było zwyczajnym miejscem, a robotnicy nie byli zwyczajnymi robotnikami. Albo odwrotnie – wszystko było zwyczajne według standardów radzieckiej rzeczywistości. Fotografie Rodczenki tej zwyczajności jednak nie pokazywały. Raczej, zgodnie z całkiem przeciwnie pojmowaną modernistyczną postawą, kreowały rzeczywistość. Słowo *żyznostroitiel* nabiera tu bardzo gorzkiego znaczenia. Nie jest to bowiem „stroitielstwo” utopijnego krajobrazu idealnej metropolii, w której życie toczy się regularnym, bezkonfliktowym tokiem, wśród luksusów i wygod futurologicznej technologii; jest to „stroitielstwo” fałszywego obrazu rzeczywistości, totalitarnej propagandy, w której śmierć nazywa się „wysiłkiem”, obóz pracy „socjalistyczną budową”, a niewolnika „robotnikiem”. Nie Rodczenko zapisał prawdziwy obraz budowy kanału Morza Białego, lecz inny artysta, artysta odrzucający ambicje budowy nowego świata – Sołżenicyn. Ten ostatni, nazywając to miejsce, przy którym pracowało pół miliona łagierników, cmentarzyskiem ludzkości, obnażył heroiczne fotografie Rodczenki, traktującego z rezerwą „fetyszyzowanie” w fotografii faktów. Rodczenko jest tu bliski innemu artyście, uchodzącemu za „wielkiego humanistę”, Maksymowi Gorkiemu. To właśnie Gorki, niekwestionowany autorytet zarówno dla stalinowskich *żyznostroitieli*, jak zachodnich *fellow travellers* czy też rodzimych, już raczej zanikających *poputczików*, pisał w odezwie do przodownic pracy innego kanału: „wasza robota raz jeszcze pokazuje światu, jak wspaniale działa na człowieka praca, ujrzana przez pryzmat wielkiej prawdy bolszewizmu, jak cudownie organizuje kobiety sprawa Lenina–Stalina”¹⁷⁷. Słynny zjazd pisarzy radzieckich, na którym centralną rolę pełnił Gorki, pełen był peanów na cześć heroizmu budowniczych Kanału Białomorskiego. „Pisarze z dumą zdają relacje z wycieczki nad Kanał Białomorski, skąd przywieziono najhaniebniejszą w historii literatury książkę: apoteozę obozu koncentracyjnego”¹⁷⁸. Apoteozą obozu koncentracyjnego były też fotografie Rodczenki.

¹⁷⁶ Por.: B. H. D. Buchloh, op. cit., s. 111; J. Andel, *The Constructivist Entanglement*, op. cit., s. 230–232.

¹⁷⁷ Cyt. za: M. Heller, A. Niekricz, *Utopia u władzy*, op. cit., s. 225.

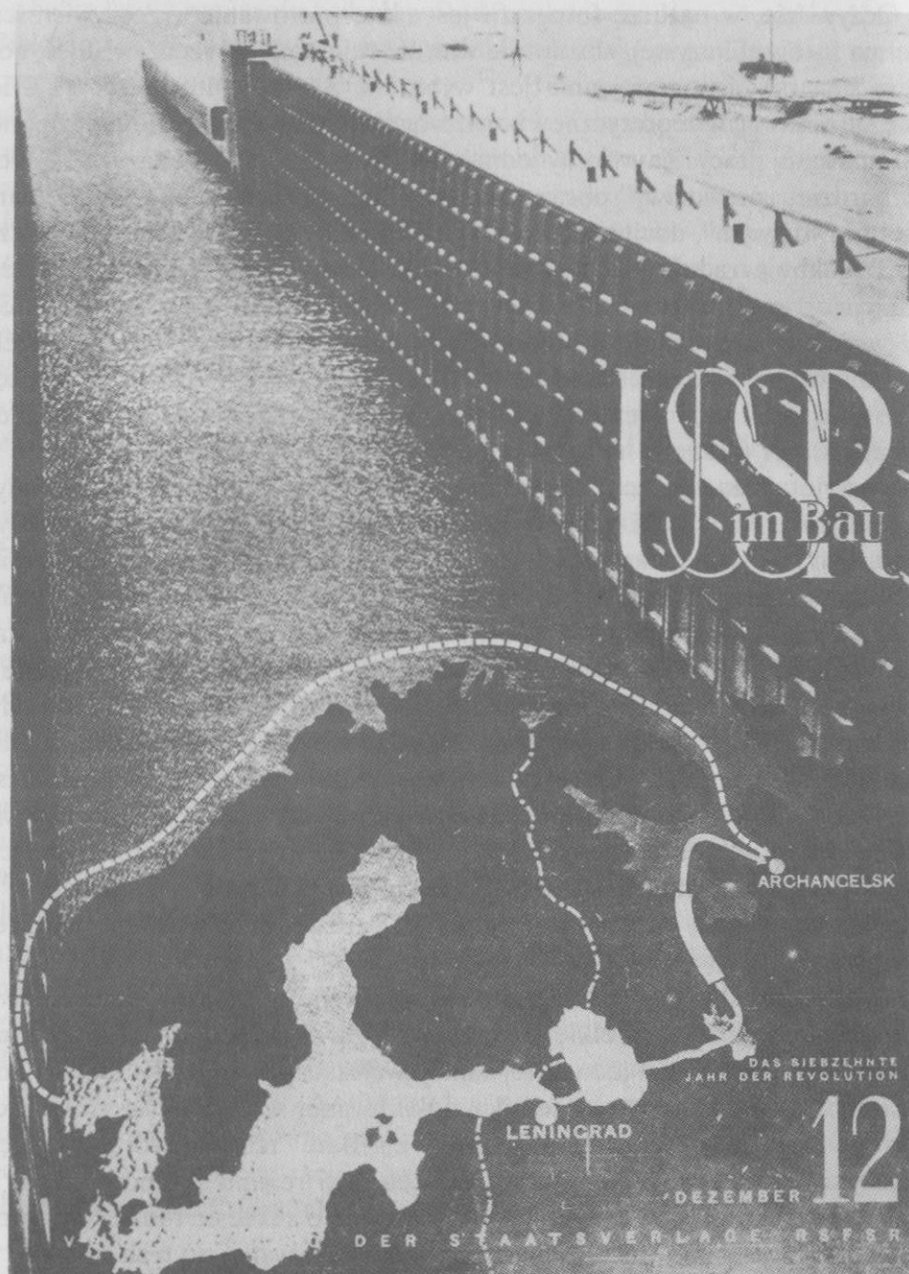
¹⁷⁸ Ibid., s. 223.

Oczywiście, w naturze fotografii jest „interpretowanie” rzeczywistości. Nie ma fotografii czystej, absolutnie wiernie rejestrującej rzeczywistość, bowiem sam fakt fotografowania jest wyborem, a więc „interpretacją”. Nie chcę się wdawać w teoretyczne i bardzo ogólne rozważania. Nie należą one do tematu tej pracy. Zauważmy jednak, że fotografia, mogąc ukazywać mniej czy bardziej „prawdziwy” obraz rzeczywistości, może też pokazać go „bardziej prawdziwym”, docierając do czegoś, co jakby gołym okiem niewidoczne. To jakby paradoks, ale często go wszak obserwujemy. Może też istnieć sytuacja odwrotna, sytuacja „zakrywania” rzeczywistości, jej mistyfikowania czy wręcz „fałszowania”. Problem leży w powziętych motywacjach. Jeżeli więc mówię, że fotografie Rodczenki fałszowały rzeczywistość, to twierdzę, że artysta robił to z premedytacją, wbrew gołym okiem obserwowanej rzeczywistości (także, a może przede wszystkim, przez artystę), zgodnie z góry przyjętą tezą, a więc tendencyjnie, na użytek stalinowskiej propagandy.

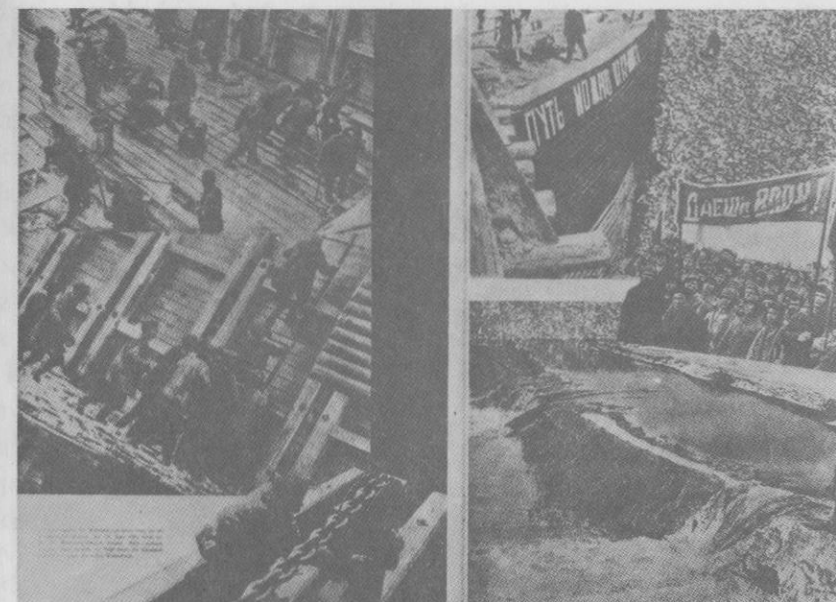
Fotografie Rodczenki, z tej i wielu innych „budów socjalizmu”, wykorzystywane były w wymienianym już wielokrotnie propagandowym magazynie „USSR im Bau”/ „USSR in Construction” / „URSS en Construction”. I tak grudniowy zeszyt tego pisma z 1933 roku (nr 12) w całości poświęcony został budowie Kanału Białomorskiego [il. 46, 47, 48]. Publikowane tam fotografie i fotomontaże (nie tylko Rodczenki, rzecz jasna) pokazywały ludziom Zachodu heroizm „socjalistycznej pracy”. Komponowane w dynamiczne układy typograficzne dawały, wraz z patosem prezentowanej budowy, świadectwo „nowoczesności” socjalistycznego państwa. Elementy konstruktywistycznej aranżacji wizualnej były tu bardzo szeroko wykorzystywane: te same geometryzujące układy, te same rytmy i te same napięcia ciężaru płaszczyzny. Takie same, a jednak trochę inne, bardziej pompatyczne, bardziej przeładowane, bardziej hieratyczne.

Te różnice, skądinąd bardzo istotne, widoczne są teraz, z perspektywy czasu. Dla odbiorców „wielkiego kłamstwa”, głównie zachodnich intelektualistów, były przejawem jednak tej samej, walczącej awangardy. Identyfikowanie przez zachodniego czytelnika pokazywanej w „USSR in Construction”/ „URSS en Construction”/ „USSR im Bau” rzeczywistości (a więc pokazywanej w nowoczesnej poetyce estetyzacji reżimu stalinowskiego) z samą rzeczywistością, stanowiło zapewne o sukcesie radzieckiej propagandy, w tym także kultury wizualnej, wykorzystywanej do tych celów.

Akceptacja, w wyniku propagandowej gry Stalina i jego manipulacji prestiżem awangardowych poetyk, rzeczywistości zideologizowanej przez licznych zachodnich intelektualistów, rzecz jasna, nie usprawiedliwia ignorowania przez nich rzeczywistości prawdziwej. Jest to jednak problem niezwykle



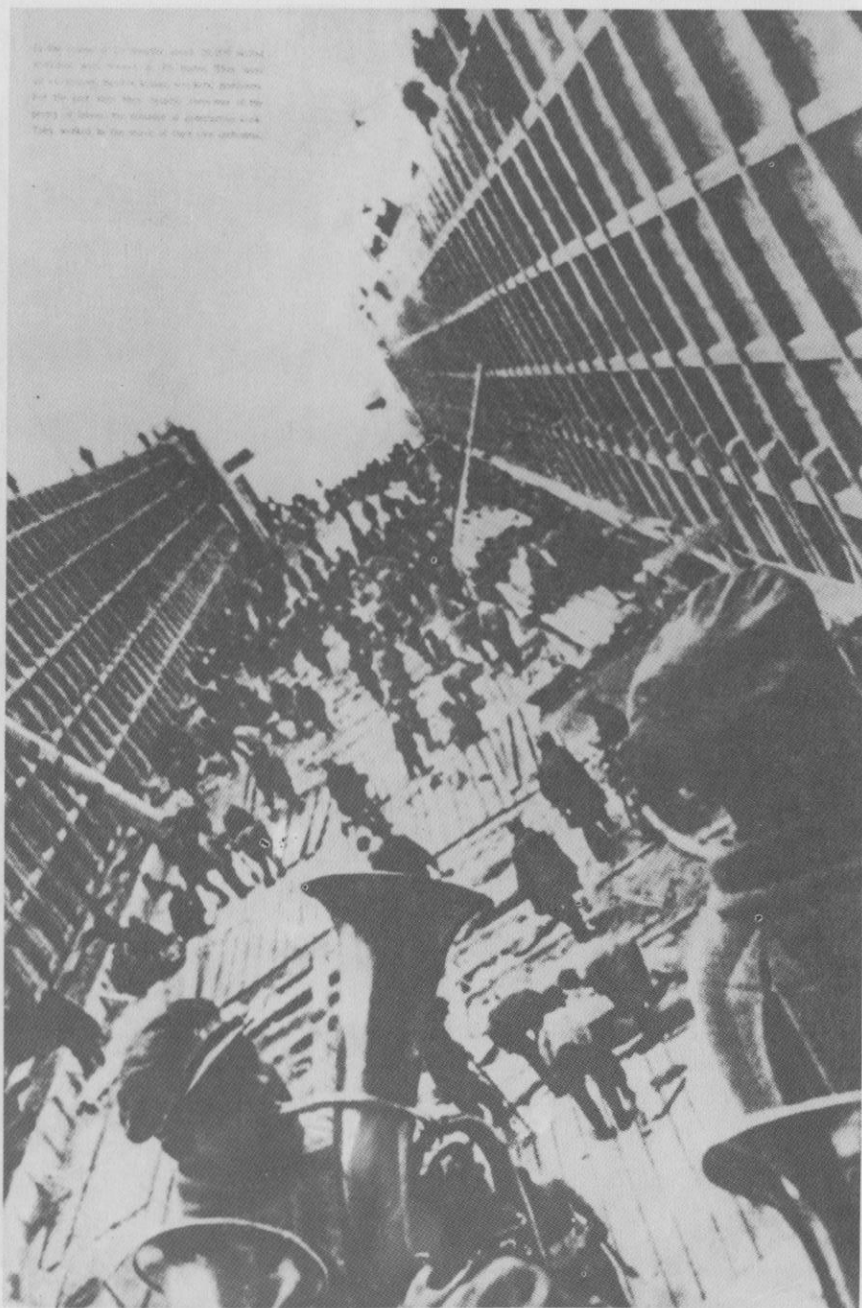
Il. 46. *USSR im Bau*, 1933, nr 12, okładka



Il. 47. [A. Rodzenko], *Budowa Kanalu Białomorskiego*, fotomontaż, „USSR im Bau”, 1933, nr 12



Il. 48. [A. Rodzenko], *Budowa Kanalu Białomorskiego*, fotomontaż, „USSR im Bau”, 1933, nr 12



Il. 49. [A. Rodzenko], Budowa Kanalu Białomorskiego, fotografia, „USSR im Bau”, 1933, nr 12

złożony, nad którym dyskusja powinna się toczyć w innym miejscu. Zauważmy tu jedynie, że sugestywność stalinowskiej propagandy, przygotowywanej m.in. przez naprawdę wybitnych artystów, miała niewątpliwie wpływ na obraz radzieckiego państwa wśród lewicowych elit Zachodu. „Kiedy mówię, że zakochałem się w pierwszej pięciolatce, nie przesadzam”, wspominał po latach Arthur Koestler¹⁷⁹.

Wkład wybitnych artystów w „wielkie kłamstwo” nie ulega – jak można sądzić z prezentowanego wyżej materiału – wątpliwości. „Bagnetem można zdobyć władzę; nie można wszak na nim siedzieć” – tę prawdę Józef Stalin znał doskonale. Należało więc stworzyć „miraż” rzeczywistości, który byłby przyjmowany jako „rzeczywistość”. Im ów „miraż” aranżowany był lepiej, tym stawał się bardziej użyteczny dla tyrana; im lepsi i sprawniejsi artyści go wykonywali, tym skuteczniejsza stawała się mistyfikacja. Historia recepcji Kraju Rad na Zachodzie lat trzydziestych dowiodła, że była ona skuteczna.

Nie można naturalnie odpowiedzialnością za „wielkie kłamstwo” obarczać wyłącznie artystów. To, że jego adresaci na Zachodzie wierzyli, wynikało z wielu bardzo złożonych przyczyn, których opis i analiza nie należy do tematu tej książki. Artysta radziecki, dawny konstruktywista, był tylko jednym z ogniw bardzo skomplikowanego procesu. Podkreślimy jednakże, że sukces radzieckiej propagandy świadczy również o klęsce artysty, przede wszystkim o jego klęsce etycznej. Świadczy o przeistoczeniu się artysty zbuntowanego w artystę państwowego, artysty wolnego w swym buncie w artystę służącego realizacji zbrodniczych planów. Śmierć, jak pisze Albert Camus, jest tu granicą, granicą zmieniającą bunt w zbrodnię, wolność w terror. Produktywizm, jako pewnego rodzaju logiczna konsekwencja konstruktywizmu analitycznego, doszedł w tym momencie do kresu; estetyzacja rewolucji i organizacja nowego życia stały się w efekcie estetyzacją totalitaryzmu i organizacją niespotykanej w historii świata mistyfikacji.

Można naturalnie sądzić, iż stalinowska rzeczywistość zniweczyła ideały awangardy. Jeżeli chodzi o stronę wizualną, na pewno stało się to później, po pierwszej pięciolatce. Jeżeli zaś chodzi o jej strategię, znacznie wcześniej. Jest to jak najbardziej słuszny sąd. Problem jednak tkwi w tym – wydaje mi się – iż odrzucenie czystego obrazu malarskiego w imię niefetyszyzowanej rzeczywistości, w imię ideologii i utopii, przy jednoczesnym ignorowaniu, wręcz pogardzie dla tej prawdziwej rzeczywistości, stworzyło potencjalne, a

¹⁷⁹ A. Koestler, *Wizja prometejska*, „Literatura na Świecie”, 1990, nr 8, s. 210.

jak się okazało także i rzeczywiste, niebezpieczeństwo zniszczenia ideałów awangardy i triumfu realizmu socjalistycznego¹⁸⁰. Radziecki produkttywizm lat dwudziestych stanowił na pewno jedno z najciekawszych osiągnięć sztuki agitacyjnej. Wielkość tego wizualnego eksperymentu nie może być kwestionowana. Ale też, jednocześnie, to on właśnie, ów niespotykany w historii świata eksperyment propagandowy stał się przyczyną wysuwanych tu wątpliwości.

Ziarno destrukcji tkwiło już w samej definicji obrazu czystego jako „rzeczy pośród rzeczy”, materialnego przedmiotu definiowanego w kontekście materialnej rzeczywistości, definicji formułowanej w opozycji do wizji czystego obrazu jako symbolu „świata”. „Materialność” tej rzeczywistości nie była bowiem prawdziwa, lecz ideologiczna. To tu, na początku, dokonano wyboru zafałszowanej rzeczywistości. Praca dla „USSR in Construction” była zaś jedynie konsekwencją tej decyzji. Czysty obraz był więc nie tyle „rzeczą pośród rzeczy”, co ideologiczną mistyfikacją.

Konsekwencją odrzucenia obrazu czystego (choć już nasyconego ideologicznie) i wyboru „rzeczywistości”, rzeczywistości – podkreślam to po raz kolejny – zideologizowanej, była w istocie akceptacja twórczości artystycznej pojmowanej jako estetyzacja totalitarnego reżimu, co więcej – jego propaganda, „produkcja” fałszywego wizerunku rzeczywistości.

Dyskusja nie dotyczy jednak samego gestu odrzucania obrazu czystego, negacji obrazu. W samym geście odrzucającym „rzeczą” i potencjalnym odwołaniu się do rzeczywistości tkwiła prawdziwa rewolucja. Tego nie sposób kwestionować. Miał to być, jak słusznie (używając języka Barthesa) podkreśla Turowski, wybór „języka prawdziwego”¹⁸¹. Taka jednak decyzja pozostawała jedynie w sferze deklaracji. Problem bowiem tkwi w tym, że nie dokonywano wyboru między obrazem (dziełem sztuki) a rzeczywistością, lecz między obrazem a rzeczywistością zafałszowaną, „mitem” właśnie. „Producenem nowego mitu nie był produkttywizm, a władza polityczna”, konkluduje Turowski¹⁸². To prawda. Władza artystycznej utopii przeciwstawiała ideologię i politykę. To też prawda. Tu jednak, w napięciu między utopią i ideologią tkwi problem, a nie jego rozwiązanie. Tu właśnie pojawia się pytanie, a nie odpowiedź. Pytajmy więc, dlaczego artysta utopii, artysta zbuntowany, wybierając utopię wybrał ideologię, stając się w konsekwencji artystą totalitarnego reżimu.

¹⁸⁰ Na ten temat por. m. in.: B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, op. cit., s. 19 - 82.

¹⁸¹ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy*, op. cit., s. 176 - 178.

¹⁸² Ibid., s. 178.

III. Dialektyka przeznaczenia

Rozpocznę ten rozdział od przypomnienia rozmowy, jaka odbyła się w 1808 roku w Erfurcie między Napoleonem Bonapartem a Johannem Wolfgangiem von Goethe. Poeta usiłował tłumaczyć cesarzowi myśl Voltaire'a dotyczącą „tragedii przeznaczenia”. Napoleon jednak odparł zniecierpliwiony: „naszym przeznaczeniem jest polityka”¹⁸³. Była to bardzo znamienna rozmowa. Nie tylko dokonano w niej wymiany poglądów; nastąpiła tu także konfrontacja dwóch światów. Świata, w którym autonomiczna jednostka podlegała uniwersalnemu Losowi, boskim wyrokom, brutalnie został przeciwstawiony świat, gdzie metafizyczny Los ustępuje miejsce totalnej polityce. Napoleon w krótkiej wypowiedzi dokonał trywializacji Losu, jego materializacji. Nie przemawiały do jego wyobraźni słowa o antycznej tragedii, w której życie człowieka podporządkowane jest nieznanym i nieodwołalnym wyrokom niebios. On antycznej „tragedii” przeciwstawił tragedię współczesną, tragedię polityki; zdefiniował „los” współczesnego człowieka rządzonego całkiem określonymi, ale również nieodwołalnymi werdyktami.

„Polityka jest naszym przeznaczeniem”, pozwolę sobie jeszcze raz zacytować cesarza Francuzów. Te słowa bowiem odsłaniają zupełnie nowy w historii ludzkości wymiar życia jednostki. To lapidarne zdanie ponadto może być nie tylko mottem tej książki, lecz całej nowoczesnej historii, w której życie milionów ludzi uzależnione zostało od wyroków polityki.

W słowach wypowiedzianych do Goethego Napoleon przewidział jeszcze jeden manewr myśli europejskiej na temat ludzkiego losu, dokonany przez spadkobierców Hegla i Marksa. Dla tych wielkich dziewiętnastowiecznych filozofów Losem świata była jeszcze Historia. Ona wyznaczała ramy

¹⁸³ Cyt. wg: A. Wat, *Świat na haku i pod kluczem*, Londyn 1985, s. 205, 219.

życia człowieka, ramy jego wolności i – jednocześnie – zniewolenia. Narzucała mu kierunki działania, wydając sąd o nieodwracalnym kształcie przyszłości. Można ryzykować twierdzenie, że cesarz był antenatem Lenina w swojej trzeźwości, aby nie powiedzieć cynizmie myślenia. Bowiem jak Marks – w idealistycznym (w gruncie rzeczy) uniesieniu – dowodził, że proces historyczny jest wcielony w emancypację proletariatu, tak Lenin (polityczny strateg) dostrzegał bardziej konkretne ogniwo tego procesu – partię. Dla Marksa klasa robotnicza miała być rzecznikiem historycznej Prawdy, gdyż jej interes (wyzwolenie) był zgodny z „obiektywnym rozwojem historycznym”; dla Lenina tym rzecznikiem była już „awangarda klasy robotniczej”, czyli partia komunistyczna. Dokonane tu zostało więc przesunięcie punktu ciężkości; istota Losu z obszaru uniwersalnej Historii została przesunięta w obszar partykularnej polityki, a metafizykę Prawdy historycznej zastąpiono pragmatyką monopolu na wyrażanie prawdy. Można się przy tym spierać, czy taki proces rozumowania był procesem koniecznym, tzn. czy leninowskie „upartyjnienie” historii stanowiło logiczną konsekwencję marksowskiej teorii historii, jak tego dowodzi Kołakowski¹⁸⁴. Zostawmy jednak ten spór filozofom. Zauważmy jedynie, iż przesunięcie akcentów w stronę absolutyzacji polityki zostało dokonane.

Zastosowana tu retoryczna parabola, porównanie napięć między Napoleonem i Goethem oraz Leninem i Marksem, nie do końca odśłania istotę tematu. Podobnej, mianowicie, rozmowy, jaka toczyła się w 1808 roku w Erfurcie między poetą i cesarzem, nie było między filozofem i politykiem w St. Petersburgu w 1917 roku. W Erfurcie nastąpiła zdecydowana konfrontacja dwóch światów; cesarz bez osłonek przeciwstawił poecie wizję Losu pozbawionego metafizyki i poezji. Taktyka Lenina była zupełnie inna. Polegała na kamuflażu, a nie konfrontacji. Lenin mówiąc o Historii myślał o polityce. W St. Petersburgu, w przeciwieństwie do Erfurtu, nie nastąpiła konfrontacja języków, raczej rekuperacja – Lenin w języku filozofa wyrażał myśli polityka.

Ten kamuflaż stanowi klucz do zrozumienia intelektualnych horyzontów europejskiej inteligencji, żyjącej u progu „nowego wspaniałego świata”, zwłaszcza rosyjskiej, a więc także klucz do zrozumienia pozycji artysty żyjącego w tamtym czasie i miejscu, jego idei i strategii, politycznego zaangażowania i historycznej odpowiedzialności.

¹⁸⁴ L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, Paryż 1976-1978.

Zastosowana tu perspektywa opisu światopoglądu awangardy precyzowana może być za pomocą terminu historycyzm¹⁸⁵. Pojęcie to czerpię z prac Karla Poppera. Autor ten jednak – trzeba przyznać – zdawał sobie sprawę z wielu uproszczeń, jakie był poczynił w swych książkach o filozofii i metodzie historycyzmu¹⁸⁶. Nie ukrywał też emocjonalnego wymiaru swej pracy, potrzeby zajęcia stanowiska wobec zbrodni dokonywanej w imię opartej na historycystycznych przesłankach ideologii. *Nędzę historycyzmu* dedykował wszak: „Pamięci niezliczonych mężczyzn i kobiet wszystkich wyznań, narodów i ras, którzy stali się ofiarami faszystowskiej i komunistycznej wiary w Niezlomne Prawa Historycznego Przeznaczenia”. Takie zaangażowanie, zrozumiałe i akceptowane ze względów etycznych, nie sprzyja zapewne wyważonej i chłodnej analizie. Niezależnie jednak od konieczności zrewidowania wielu dyskusyjnych poglądów Poppera, dotyczących filozofii Platona, Hegla i Marksa, jego próba opisu historycystycznej świadomości wydaje mi się pomysłem bardzo inspirującym.

Przypomnę w krótkiej rekapitulacji, iż historycyzm to pogląd, który zakłada obiektywność historycznych praw, nieodwracalność jej procesów; to przekonanie, że posiadająca własną logikę Historia stanowi zasadniczy punkt odniesienia ludzkiej aktywności. Ma ona nie tylko sens, ale też cel, do którego zmierza. U jej kresu bowiem znajduje się spełnienie ideału, wcielenie w życie utopii. Działanie jednostki i grup społecznych uzależnione jest więc od Historii, jest determinowane „historyczną koniecznością”. Najbardziej zatem racjonalna – w świetle tego światopoglądu – decyzja i aktywność człowieka polega na, po pierwsze, zrozumieniu kierunku „historycznego rozwoju” oraz, po drugie, podporządkowaniu mu celów i metod swego działania. Innymi słowy – zrozumienie „historycznej determinacji” stanowi warunek *sine qua non* racjonalnego działania człowieka. Mówiąc jeszcze inaczej – sens ludzkiego życia polega na akceptacji utopii jako historycznej konieczności i pracy nad jej urzeczywistnieniem. Postawa przeciwna (odrzućcie utopii i aktywność przeciwko niej) nie ma s e n s u.

Wartość dzieła człowieka jest więc mierzona miarą celu ostatecznego. Ta perspektywa aksjologiczna określona została przez Poppera mianem „historycystycznego relatywizmu”. Autor w *Spółeczeństwie otwartym* przestrzegał jednak przed myleniem „relatywizmu historycznego” ze wspomnianym „relatywizmem historycystycznym”. Jeżeli ten pierwszy jest metodą

¹⁸⁵ Por.: P. Piotrowski, *Awangarda i Historia*, w: *Sztuka i historia*, Warszawa 1992.

¹⁸⁶ K. Popper, *Nędza historycyzmu*, Warszawa 1984; tenże, *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, Warszawa 1987.

wartościowania sytuacji i akcji dziejących się w jakimś czasie zgodnie z „miarą epoki”, ten drugi polega na wartościowaniu ludzkich czynów „miarą celu ostatecznego”, w stosunku do utopii. „Relatywizm historyczny” jest oczywistym narzędziem pracy każdego historyka; „relatywizm historyczystyczny” w gruncie rzeczy ma charakter ideologiczny i ponadhistoryczny.

„Zwycięzca ma zawsze rację – oto jedna z nauk największego systemu niemieckiego XIX wieku”, pisze o historyczystycznej myśli Hegla Albert Camus¹⁸⁷. Zwycięzca to ten, kto znajduje się u kresu historii. Zawsze ma rację, gdyż sąd, a więc wartość „przeniesiona jest na koniec historii. Przedtem nie ma żadnego kryterium, które pozwoliłoby zbudować sąd wartościujący. Trzeba działać i żyć w relacji do przyszłości. Wszelka moralność staje się tymczasowa. [...] Przekreślenie wszelkiej wartości moralnej i zasad – kontynuuje Camus – i zastąpienie ich przez fakt tymczasowego, ale rzeczywistego króla, mogło doprowadzić jedynie do cynizmu politycznego”¹⁸⁸. Tak się dzieje, gdyż w rzeczywistości historia nie ma kresu. Jej koniec to utopia, a każda utopia – jak zauważa później francuski myśliciel – niemal zawsze jest przymusem i samowolą¹⁸⁹. Ponieważ więc – podkreślmy – w rzeczywistości historia nie ma kresu, historycyzm jest filozofią konformizmu: zwycięzca to wszak ten, kto ma władzę; on wyrokuje o końcu historii.

Wynikający z historyczystycznego zawieszenia etyki polityczny cynizm i konformizm jest, w istocie rzeczy, moralnym nihilizmem. Prowadzi bowiem albo do eliminacji wszelkiej afirmacji, albo do afirmacji wszystkiego, co w historii ma szansę powodzenia, a siły przede wszystkim. Dowodu na oba stanowiska dostarczy historia u swego kresu. Skutek jednak na dziś jest ten sam – etyczny nihilizm, podkreśla z naciskiem Camus¹⁹⁰.

W świetle historycyzmu zatem, konkludując, świadomy kształtu przyszłości człowiek działa zgodnie z kierunkiem „historycznej konieczności”. Świadomość ta wyzwala jego energię i pobudza do aktywności. Taką właśnie pracę, czyli pracę na rzecz realizacji utopii, stanowiącą historyczystyczny sens ludzkiego życia, Popper nazywa „inżynierią utopijną”. Zauważa przy tym bardzo ciekawy element myślenia tego typu. Według historyczystycznych filozofów przyszłość będzie „piękna”. Realizacja utopii, ideału, to dążenie do piękna absolutnego. Polityka, która prowadzi do tego celu, jest zatem komponowaniem przyszłości z pozycji piękna. Staje się więc tożsama

¹⁸⁷ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, Kraków 1984, s. 146.

¹⁸⁸ Ibid., s. 152 - 153.

¹⁸⁹ Ibid., s. 214.

¹⁹⁰ Ibid., s. 156.

ze sztuką. „Polityka jest dla Platona sztuką królewską. Jest sztuką nie w przenośnym tego słowa znaczeniu, w jakim na przykład mówimy o sztuce kierowania ludźmi lub sztuce wprowadzania myśli w czyn, ale w znaczeniu bardziej dosłownym; jest ona sztuką komponowania, tak jak malarstwo, muzyka czy architektura. Polityk Platona komponuje państwo z pozycji piękna”¹⁹¹. To powiązanie radykalizmu z estetyzmem stanowi charakterystyczną cechę historycyzmu, konstatuje Popper; „sen o estetycznej utopii” jest tak samo udziałem Platona jak Marksa.

Wydaje się, że świadomość awangardy była mocno zakorzeniona w historyczystycznym sposobie myślenia¹⁹². Nie tylko w samym budowaniu utopii, ale także w formułowaniu jej kształtów i używanej argumentacji odnajdziemy wiele elementów historycyzmu. Są prowadzone studia nad filozoficzną, historyczystyczną tradycją awangardy¹⁹³. Generalizując, można wyróżnić trzy elementy historyczystycznej świadomości obecnej w myśleniu awangardy: pojmowanie historycznej misji poprzez teleologiczne rozumienie historii, poszukiwanie harmonijnej relacji między indywiduum i społeczeństwem oraz radykalizm głoszonych poglądów¹⁹⁴. Te elementy wyznaczają bardziej swoistego rodzaju historyczystyczny „nastrój” awangardy niż konkretne inspiracje. Szczegółowe badania tego tematu pokazują bowiem, iż filozofia Hegla czy Marksa nie była przez awangardowych artystów w Rosji akceptowana konsekwentnie¹⁹⁵.

Historia, pisze Steven Mansbach, w świadomości ówczesnego artysty wyparła miejsce Natury. Artysta nowoczesny odwoływał się do Historii, do jej logicznych procesów, jako do zasadniczej płaszczyzny kształtowania postaw. Przed nią czuł się odpowiedzialny za swe dzieło; ona wyznaczała mu

¹⁹¹ K. Popper, *Społeczeństwo*, op. cit., t. I, s. 118.

¹⁹² Por. W. Włodarczyk, *Socrealizm*, Paris 1986, s. 25.

¹⁹³ Studia te koncentrują się głównie na interpretacji awangardy w kontekście tradycji heglowskiej. Por. m. in.: J. Baljeu, *The Problem of Reality with Suprematism, Constructivism, Proun, Neoplasticism, and Elementarism*, „Lugano Review”, 1965, vol. 1, nr 1; tenże: *The Hegelian Romantic Negation in Modern Plastic Art*, „Art International”, 1966, vol. X, nr 2; A. Higgins, *Art and Politics in the Russian Revolution*, „Studio International”, 1970, vol. 180, nr 927 (November); A. Michelson, *De Stijl, Its Other Face: Abstraction an Cacaphony, or What as the Matter with Hegel*, „October”, 1982, nr 22, Fall; L. Krukowski, *Hegel, „Progress”, and the Avant-Garde*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1986, vol. XLIV, nr 3, Spring.

¹⁹⁴ J. Anel, *The Constructivist Entanglement: Art into Politics, Politics into Art*, w: *Art into Life. Russian Constructivism, 1914 - 1932*, New York 1990, s. 224.

¹⁹⁵ Por. przyp. 164. Na temat tradycji historyczystycznego myślenia w Rosji, zwłaszcza heglowskiej, por.: K. Lowith, *Von Hegel zu Nietzsche; der revolutionäre Bruch in Denken des neunzehnten Jahrhunderts*, Marx und Kierkegaard, Stuttgart 1950.

obowiązek pracy kształtującej przyszłość. Odrzucenie Natury i afirmacja Historii narzuciła artystom awangardowemu konieczność utożsamiania swego dzieła z utopią. Mansbach podkreśla też związki awangardy z markso-wską koncepcją „estetyzacji pracy”, przeciwstawionej „alienacji pracy”¹⁹⁶. „Komponowanie państwa z pozycji piękna”, a więc realizacja utopii, która – w świetle historycyzmu – niejako z natury rzeczy ma charakter estetyczny, przypisana została nie tylko artystom pojmowanym w kategoriach profesjonalno-instytucjonalnych, lecz – przede wszystkim – „twórczej jednostce”, „wyzwolonemu amatorowi”, „idealnemu człowiekowi”.

Warto zaznaczyć na marginesie, że postulat „twórczego amatora” pozostawał w Rosji Radzieckiej marzeniem, niezrealizowanym ideałem. Tej wizji, formułowanej przez Bogdanowa i ideologię Proletkultu, Lenin przeciwstawiał teorię „awangardy”. Zdaniem przywódcy bolszewików, partia komunistyczna, „awangarda klasy robotniczej”, z uwagi na niewystarczającą świadomość i poziom wykształcenia robotników, miała przejąć na siebie obowiązek realizacji ich interesów, a więc wcielania w życie celu Historii, materializację utopii.

Pozycja radykalnych kręgów artystycznych była w tym kontekście, o czym już mówiliśmy, w pewnym sensie dwuznaczna. Przyjmowali oni w płaszczyźnie teoretycznej ideologiczne założenia Bogdanowa, odrzucali jednak jego konsekwencje. Jeżeli dla Bogdanowa „kultura proletariacka” miała być – zgodnie z marksowskim założeniem – weryfikowana przez *praxis*, a więc aktualny i rzeczywisty poziom świadomości robotników, artyści widzieli konieczność narzucania klasie robotniczej języka przyszłości, języka zgodnego z „obiektywną historyczną koniecznością”. Teorii „amatorskiej” kultury proletariackiej przeciwstawili oni koncepcję „futuryzmu” właśnie „awangardy”, a więc sztuki wyprzedzającej swój czas, sztuki weryfikowanej „miarą celu ostatecznego”. Zbieżność formułowanej (podkreślmy wyraźnie – na różnych poziomach społecznej praktyki) przez Lenina i tzw. futurystów koncepcji „awangardy” jest pewnym paradoksem, gdyż – jak też już mówiliśmy – Lenin zdecydowanie odrzucał artystyczne konsekwencje radykalnych teorii sztuki.

Osią sporu był stosunek do przeszłości. Można powiedzieć, że na płaszczyźnie artystycznej historycyzm radzieckiego establishmentu nie był konsekwentny. Zarówno Lenin, jak Łunaczarski wyrażali bardzo pozytywny stosunek do dziedzictwa kulturowego, tzn. do sztuki dawnej. Ich zdaniem,

¹⁹⁶ S. A. Mansbach, *Visions of Totality: Laszlo Moholy-Nagy, Theo Van Doesburg, and El Lissitzky*, Ann Arbor 1980, s. 16-22.

zabytki powinny być zachowane, a nie „eliminowane”, jak tego domagali się futuryści. Zdecydowanie odrzucali hasła „palenia muzeów” jako kryptoburżuazyjne. Posuwano się nawet do tego, że Łunaczarski zaproponował Aleksandrowi Benois i księciu Zubowowi, postaciom nie mającym przecież wiele wspólnego z bolszewickim etosem rewolucji, objęcie komisji do spraw ochrony zabytków i muzeów¹⁹⁷. Jest naturalnie jasne, że te rozmowy miały przede wszystkim wymowę polityczną. Chodziło o zneutralizowanie monopolistycznych zapędów „lewicy artystycznej” i swoistego rodzaju otwarcie rewolucji na inne środowiska, skłonne podjąć współpracę z nowym reżimem. Było to szczególnie istotne w kontekście pustki otaczającej bolszewików w tamtych dniach, tzn. zaraz po październikowym przewrocie.

W istocie Majakowski na tego typu propozycję Łunaczarskiego zareagował bardzo gwałtownie. Dla „lewicy”, wyrażającej historycystyczne przekonania znacznie bardziej doktrynalnie niż uwikłany w polityczny pragmatyzm radziecki establishment, tego typu stosunek do sztuki dawnej był nie do przyjęcia. Co prawda, z biegiem czasu stanowisko awangardy w tej kwestii ulegało pewnym modyfikacjom. Konstruktywiści, w przeciwieństwie do futurystów, nie wołali już „palmy muzea”, raczej: „budujmy muzea kultury artystycznej”¹⁹⁸. Znajomość dawnej sztuki, zgodnie z historycystycznym sposobem myślenia, miała być konieczna do zrozumienia sztuki nowej, gdyż ta niejako logicznie wynikała z poprzedniej; podobnie było konieczne przejście przez kolejne fazy rozwoju społecznego, aby dojść do struktury bezklasowej, tj. do komunizmu.

Ta wizja kultury artystycznej, swoistego rodzaju logika historii, powiązanie sztuki z kolejnymi etapami rozwoju społecznego, była dość powszechnie akceptowana w środowisku artystów nowoczesnych, niezależnie od tego, czy domagali się eliminacji świadectw przeszłości w imię „oczyszczenia” kultury (futuryści), czy traktowali je instrumentalnie wobec dydaktyki (konstruktywiści). Sztuka dawna, w mniemaniu tych ostatnich, to materiał, którego studiowanie pozwoli zrozumieć współczesną (i przyszłą) kulturę artystyczną, to swoistego rodzaju skansen, muzeum właśnie czy też podręcznik historii. To „ujednoliniowanie” dawnej sztuki, w gruncie rzeczy, także było jej eliminacją. Tyle tylko, że nie fizyczną, lecz funkcjonalną. Było przejawem totalnego podporządkowywania całej kultury i historii własnej wizji, uznanej za „jedynie słuszną”. Historia sztuki stała się w tym kontekście narzędziem własnej, historycystycznej doktryny.

¹⁹⁷ V. D. Barooshian, *Brik and Mayakovsky*, The Hague 1978, s. 18 nn.; S. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment*, Cambridge 1970, s. 128 - 129.

¹⁹⁸ Por. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, op. cit., s. 31 nn.

Zwracając uwagę na powszechność rozumowania, iż twórczość artystyczna jest logicznym, teleologicznym procesem zmierzającym od dawnej do nowej sztuki, zgodnie z rytmem zmian społecznych, powołajmy wypowiedzi dwóch różnych artystów: Łarionowa i Malewicza. Pierwszy z nich, pisząc o stylu jako wyrazie epoki, zauważa, iż każdy czas manifestuje się przez określoną stylistykę. Ta wizualna tożsamość sprzężona jest z warunkami życia wspólnot społecznych danego czasu. Ich zmiana pociąga za sobą zmianę form ekspresji. I tak jak istnieje pewnego rodzaju ciągłość owych zmian w sferze materialnej, tak też istnieje ona w sferze stylu. Jest to jednocześnie tendencja, zauważa Łarionow, zmierzająca do wyzwiania się praw kształtowania obrazu od nakazu *mimesis* do autonomizacji malarstwa, stanowiąca logiczną konsekwencję procesu historyczno-artystycznego. Ta autonomizacja dzieła nie oznacza jednak usytuowania się poza epoką. Raczej odwrotnie – stanowi jej wyraz¹⁹⁹. Owo, charakterystyczne dla całej analitycznej awangardy, docieranie do istoty malarstwa stanowi bardzo znamienne cechę myślenia o sztuce, zakorzenioną w tradycji heglowskiej²⁰⁰. Dążenie do „abstrakcji” to dążenie do „istotności” sztuki, do ujawnienia jej wewnętrznych zasad, wydobycia jej „esencjonalności”.

W podobnym kontekście może być interpretowana „bezprzedmiotowość” Malewicza. Odnajdujemy tu ponadto strukturę heglowskiej dialektyki, w przeformułowanej triadzie – jak pisze Joost Baljeu: „przedmiot – bezprzedmiotowość – tworzenie”²⁰¹. Istnieje, zdaniem tego autora, bardzo wiele podobieństw między Malewiczem i Heglem, między innymi, podkreślana przez rosyjskiego artystę, „samoświadomość człowieka” jako cecha wyróżniająca go od naturalnego otoczenia. To, co stanowi jej treść, to konieczność wnikania w głąb rzeczywistości. Dla Malewicza istotne są „uczucia”, nie przedmioty; podobnie jak dla heglowskiego rozumienia „sztuki romantycznej” (ostatniej fazy twórczości, po „symbolicznej” i „klasycznej”) zasadniczego znaczenia nabierają odwołania do „wnętrza rozumu”, „duchowości” etc. Także formułowane przez rosyjskiego malarza pojęcie „Niebytu”, porównywalne jest z heglowskim „Duchem Absolutnym”, a „bezprzedmiotowość” z „idealnością”²⁰².

¹⁹⁹ Por.: M. Larionov, *Rayonist Painting*, w: *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism, 1902 - 1934*, ed. J. E. Bowlt, New York 1988, s. 91 nn.

²⁰⁰ L. Krukowski, *Hegel, „Progress”, and the Avant-Garde*, op. cit., s. 284.

²⁰¹ J. Baljeu, *The Problem of Reality*, op. cit., s. 106.

²⁰² Ibid., s. 107 - 111.

Malewicz wiąże ewolucję sztuki (malarstwa) z szerszą doktryną opisu rozwoju kultury, socjoenergetyką. Według założeń socjoenergetyki świat zmierza, najogólniej mówiąc, do coraz większej oszczędności energii, która stanowi podstawę bytu. Kultury pierwotne, prymitywne, żyjące blisko natury, a więc w środowiskach wiejskich, charakteryzowały się dużą „barwnością”, imitującą „naturalne” otoczenie. Sztuka folklorystyczna („teza”) była kolorowa jak kwiaty, które otaczały tamtego człowieka. W związku jednak z prawem ekonomiki energii ludzkość weszła na drogę urbanizacji swego środowiska. Miasta, dynamiczne i oszczędne, zastępować zaczęły naturę. Sztuka zaś, która jest wyrazem tych zmieniających się warunków, staje się achromatyczna i uproszczona („antyteza”). Kolory zastępowane są przez biel i czerń, formy naturalne przez formy geometryczne jako znacznie bardziej ekonomiczne. Kolejnym etapem jest sformułowanie sztuki przyszłości („syntezy”), białej, pozbawionej energetycznych napięć, sztuki odpowiadającej „nieantagonistycznemu”, harmonijnemu społeczeństwu²⁰³.

Sformułujmy jednak pewne zastrzeżenie. Przywołanie w tym miejscu Łarionowa i Malewicza nie ma na celu postawienia znaku równości między nimi a artystami, których sztuka i postawy twórcze są zasadniczym tematem tej książki: lewicy artystycznej. Historycystyczne elementy w doktrynie Malewicza wplecione są w inną perspektywę filozoficzną niż w przypadku produktywistów. Chodzi mi tu o ukazanie powszechności historycystycznego myślenia w kręgach awangardy, bez względu na jej ideologiczne i filozoficzne specyfikacje.

Stanowisko lewicy było bliższe materialistycznej formule historycyzmu niż metafizycznej, co nie oznacza, że pozbawione było idealizmu. Andrew Higgens uważa wręcz, że cała awangarda, niejako *en block*, opierała się na „idealistycznej” (heglowskiej) tradycji, co odróżniało ją od establishmentu politycznego (zwłaszcza Lenina i Trockiego), wpisującego się w tradycję „materialistyczną”²⁰⁴.

Tekst Nikołaja Punina *Sztuka i proletariat* stanowił polemikę jednocześnie z tymi, którzy uważali, że proletariat ze sztuką nie ma nic wspólnego i należy ten problem w ogóle uchylić, jak też z tymi, którzy twierdzili, iż sztuka proletariacka powinna opierać się na historycznym dziedzictwie. Takie poglądy, zdaniem Punina, są niezgodne z doktryną materializmu historycz-

²⁰³ Por.: K. S. Malevich, *An Attempt to Determine the Relation between Colour and Form in Painting*, w: K. S. Malevich, *Essays on Art, 1928-1933*, ed. by T. Andersen, t. II, Copenhagen 1971, s. 141 nn.

²⁰⁴ A. Higgens, *Art and Politics in the Russian Revolution*, w: „Studio International”, 1970, vol. 180, nr 927 (November) i 928 (December).

nego. Argumenty mają tu jednak bardziej zdroworozsądkowy niż filozoficzny charakter. „Ze względów dialektycznych – pisze artysta – oraz z uwagi na oszczędność naszej energii lepiej będzie, gdy założymy, że myli się jeden człowiek lub grupa osób, aniżeli cała ludzkość. Przesłanka ta posiada tym głębsze podstawy, że zgodnie z naszym przekonaniem lub z uwagi na nasz temperament nie chcemy i nie możemy sobie pozwolić na założenie, by ludzkość mogła się mylić. Sensowne i głębokie formy, jakimi posługuje się ludzkość krocząca swoją drogą historyczną, są nazbyt prawidłowe, by można doszukać się w nich błędu”²⁰⁵. Ta „droga” to, naturalnie, emancypacja proletariatu, który posiada własny, odmienny od „burżuazyjnego” wyraz artystyczny. Stara („burżuazyjna”) kultura artystyczna niewiele mu się przydaje. Oparta jest bowiem na innych („spirytualistycznych”) założeniach. Proletariat szuka kultury materialistycznej. To stanowi powód, dla którego „dziedzictwo artystyczne” jest mu niepotrzebne. Ludzkość, prowadzona przez jej przodującą klasę, proletariat, osiągnęła stopień rozwoju wymagający radykalnej zmiany paradygmatu kultury.

To napięcie widoczne jest w stosunku do najbliższego dziedzictwa sztuki nowoczesnej, do impresjonizmu. Punin pisze:

„Impresjoniści nie tylko dlatego są burżuazyjni, że przedstawiali życie i typy burżuazji oraz kultywowali uczucia estetyczne, lecz także dlatego, że ich maniera i metody badań materiału malarskiego są uwarunkowane klasowym, burżuazyjnym stanem ich świadomości. Tylko duch ukształtowany przez burżuazję mógł z taką dokładnością rozrzedzonym, bezbarwnym pociągnięciem pędzla konstruować impresjonistyczną fakturę malarską. Te delikatne, kruche i bezcielesne płótna świadczące o głębokiej impulsywności, wrażliwości i subtelności ich twórców, ujawniają tym samym swoje pochodzenia klasowe. Impresjonista jest zawsze burżuazyjny już choćby ze względu na samą metodę swojej pracy. Zdradza go samo odczucie malarstwa, stosunek do materiału, maniera i metoda jego pracy. [...] Przede wszystkim sam moment przedstawiania [mimesis – P.P.] jest już momentem charakterystycznym dla burżuazyjnego rozumienia sztuki. Ponieważ sztuka jest poznaniem materiału, a nie zastosowaniem środków artystycznych do walki klasowej, to nie zawiera ona obowiązującego imperatywu przedstawiania czegokolwiek. [...] Sztuka proletariatu, pod względem użytych chwytów, znajduje się po drugiej stronie barykady. Przeciwna jest ona nie tylko cerkiewnym iko-

²⁰⁵ Cyt. za: *Między sztuką a komuną*, op. cit.

nom i pańskim portretem, lecz także wszelkiej ilustracji, wszelkiemu przedstawianiu. Tylko proletariat jako jedyna klasa może tak głęboko i ostro odczuwać i rozumieć materiał w takim stopniu, w jakim nakazuje sztuka”²⁰⁶.

Zatem, komentując uwagi Punina, odkrywanie (poznawanie) materii sztuki, stanowiące zadanie sztuki rewolucyjnej, nowatorskiej, stanowi wyznacznik jej proletariackiego charakteru. Proletariat bowiem porusza się w materii, on ma bezpośredni kontakt z „materialnością rzeczy”; może zatem właściwie zrozumieć i ocenić sztukę awangardy. Sztuka nieprzedstawiająca, eksplorująca własny „materiał”, jest sztuką proletariatu. Na tym więc polega historyczne (czy historycystyczne) powiązanie sztuki z procesem zmierzającym do celu historii, emancypacji proletariatu.

Wróćmy jednak jeszcze raz do języka Karla Poppera. Aby zilustrować wyróżnioną przez niego jako zasadniczą dla historycystycznego światopoglądu postawę „inżynierii utopijnej” na przykładzie awangardy rosyjskiej lat dwudziestych, odwołam się do dwóch określonych przez Andrzeja Turowskiego formuł utopii: „architektonicznej” i „produktywistycznej”²⁰⁷. Obie koncepcje funkcjonują jakby na tym samym poziomie. Polegają na odrzuceniu „obrazu sztalugowego”, „rzeczy”, samodzielnego, autonomicznego przedmiotu, laboratoryjnego doświadczenia oraz jednocześnie odrzucają koncepcję podporządkowania dzieła sztuki funkcji użytkowej. Sztuka nie może polegać ani na tworzeniu „bezużytecznych” przedmiotów, ani na produkowaniu obiektów realizujących społeczne zapotrzebowanie. Artysta, zdaniem „architektonistów” i „produktywistów”, ma kształtować potrzeby społeczeństwa, budować kształty nowego społeczeństwa. Nie jest to już „sztuka” w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, lecz tworzenie nowej rzeczywistości czy też, nazwijmy to inaczej: *żyznostroicielstwo*. W tym świetle twórcy widzą siebie jako „inżynierów” nowego świata, budowniczych utopii. Ta nowa działalność artystyczna pełni funkcję aktywną – jest tworzeniem nowego życia, a nie odpowiedzią na jego potrzeby.

Jednym z klasycznych przykładów „utopii architektonicznej” w rewolucyjnej Rosji była koncepcja sztuki formułowana przez El Lissitzkiego. Architektura bowiem, wedle twórcy, miała być kulminacją artystycznego procesu i początkiem tworzenia nowej rzeczywistości. Poprzez narzucanie ludziom określonych stosunków przestrzennych, wypracowanych za pomo-

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, op. cit.

ca badań naukowych i matematycznych, miała ona kształtować nowe życie. Zapleczem wizji El Lissitzkiego był naturalnie historycyzm, przekonanie o obiektywności historycznych procesów, których logiczną konsekwencją ma być realizacja utopii. Pewną rolę w kształtowaniu koncepcji rosyjskiego artysty odegrała historiozofia Oswalda Spenglera, początkowo entuzjasty rewolucji bolszewickiej, tłumaczonego w Rosji do czasu zakazu druku jego prac wydanego przez Lenina. Nieco później jednak, ze względu na negatywną reputację Spenglera w środowiskach awangardy artystycznej (a także polityków radzieckich), Lissitzky wyeliminował ze swoich pism odniesienia do tego niemieckiego filozofa historii²⁰⁸.

Historycystyczna wizja świata jest wyraźnie widoczna w jednej z podstawowych prac artysty, pisanej u progu lat dwudziestych: *Suprematyzm w przebudowie świata*. Artysta, w dość ogólnych zarysach, prezentuje w niej koncepcję rozwoju sztuki związanej z rozwojem społecznym: od dawnej twórczości, uwikłanej w opis rzeczywistości, przez rewolucję kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu, stanowiącego zwieńczenie tego procesu. Jego motorem jest z jednej strony rozwój technologiczny, z drugiej zaś – powiązana z nim emancypacja człowieka, polegająca na odrzuceniu indywidualizmu na rzecz kolektywizmu. Idea „pracy artystycznej”, pojętej jako przejaw indywidualności i autonomii jednostki, musi być odrzucona jako „kontrrewolucyjna”. Jednostka musi być włączona w „organizm” społeczny, kolektywny, podobnie jak „działanie serca i centralnych ośrodków nerwowych” stanowi funkcjonalną część organizmu biologicznego człowieka. Zadania te, naturalnie, podejmuje suprematyzm, którego dynamiczna architektura prowadzi nas ku nowemu teatrui życia. Komunizm postawił problem wartości pracy ludzkiej, wyzwalał jednocześnie człowieka z ciasnego indywidualizmu w stronę poczucia wspólnoty. Suprematyzm idzie dalej; to on jest prawdziwym wyzwolicielem, gdyż uwolni ludzkość od dominacji pracy i upojenia zmysłów. Lissitzky konkluduje: „Po Starym Testamencie przyszedł Nowy – po Nowym Komunistycznym – i wreszcie po Komunistycznym następuje Testament Suprematyzmu”²⁰⁹.

W innym, równie programowym tekście Lissitzkiego, „Proun”, następuje konkretyzacja tej wizji. Tekst w pierwotnej wersji rozpoczyna się cytata-
mi z pism Spenglera i Malewicza, które w wersji późniejszej (drukowanej w

²⁰⁸ Patrz: P. Nisbet, *An Introduction to El Lissitzky*, w: El Lissitzky. 1890-1941, Harvard University Art Museum, Cambridge MA. 1987, s. 29.

²⁰⁹ Cyt. wg: *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, oprac. S. Lissitzky-Kuppers, Dresden 1976, s. 334.

Holandii) zostają usunięte²¹⁰. Te manipulacje odniesieniami nie są jednak w tym miejscu istotne. Zresztą status obu cytatów jest bardzo różny; wpływ Spenglera wydaje się raczej powierzchowny, wpływu Malewicza, szczególnie jego „architektonów”, nie da się przecenić.

„Proun” to, według artysty, „stacja na drodze budowy nowej formy”, to wypracowywanie w dwuwymiarowej płaszczyźnie przestrzennych, trójwymiarowych struktur. Malarstwo, historycznie powiązane z innymi obszarami kultury intelektualnej i materialnej, przeżywa swój koniec. Ewoluuowało od starożytności w relacji do geometrii i matematyki. Na obecnym etapie, odwołując się do geometrii nieeuklidesowych i teorii względności Einsteina, pełni jedynie funkcję instrumentalną – przygotowuje sztukę do wielkiego zadania przebudowy świata, która zostanie dokonana przez architekturę. Lissitzky pisze: „Jeżeli jednak nadal pędzłem malowaliśmy na płótnie, pamiętaliśmy wszakże o tym, że pracujemy nad zniszczeniem obrazu. Zrozumieliśmy, że powierzchnia płótna przestała być obrazem, a stała się obiektem budowy [...]. Powołaliśmy do życia PROUN w celu TWÓRCZEGO BUDOWANIA FORM (a więc opanowywania przestrzeni) ZA POMOCĄ EKONOMICZNEJ KONSTRUKCJI PRZEWARTOŚCIOWANEGO MATERIAŁU”²¹¹. „Proun” zatem wydaje się realizacją koncepcji *żytno-stroicielstwa*, sposobem na aktywne wejście artysty w życie i przejęcie przezeń funkcji jego kreatora. Artysta, wyznaczając sobie cel budowniczego, inżyniera utopii, ratuje swoją zagrożoną tradycyjną rolą twórcy pozycję. „Proun” jest nie tylko „przystankiem na drodze do budowy nowego świata”, jest przede wszystkim konkretyzacją „inżynierii utopijnej”.

Znacznie bardziej radykalne stanowisko formułowali produktywiści. Stwierdzana przez Tarabukina niemożliwość rozwoju malarstwa, osiągnięcie przez „obraz sztalugowy” punktu krytycznego²¹², otworzyła przed artystami zupełnie nowe perspektywy zdefiniowania własnej roli w społeczeństwie. Dalsze tworzenie malarstwa („sztuki”) miało już być niemożliwe. „Sztuka”, jak każdy historyczny twór, dobiegała w Rosji Radzieckiej swego kresu (podobnie zresztą jak kończył się tam również pewien etap rozwoju społecznego, którego „sztuka” stanowiła historyczny odpowiednik). Nowa rzeczywistość wymagała wypowiedzania się w zupełnie innych kategoriach, w

²¹⁰ Por.: *El Lissitzky*, Galerie Gmurzynska, Köln 1976, s. 60, oraz *El Lissitzky: Maler, Architekt*, op. cit., s. 348. Patrz też: P. Nisbet, op. cit., s. 29.

²¹¹ Cyt. za: *Między sztuką a komuną*, op. cit.

²¹² N. Taraboukine, *Le dernier tableau: 1. Du chevalet la machine, 2. Pour une théorie de la peinture*, prés. par A. B. Nakov, Paris 1980, s. 41-43.

zupełnie innym paradygmacie. Ta nowa aktywność artystyczna nie była już nawet dadaistyczną „antysztuką”, tak jak komunizm nie był tylko antykapitalizmem; był czymś innym i nowym jednocześnie, przy czym jedno i drugie, produktywizm i komunizm, stanowiło konieczny rezultat historycznego procesu. Monochromatyczne obrazy Rodczenki i sformułowana na ich podstawie obserwacja Tarabukina otworzyły drogę do bardzo radykalnych konstatacji.

Jednocześnie produktywizm osadzony był w doświadczeniach radykalnej sztuki awangardowej. Mógł być formułowany tylko na gruncie doświadczeń obrazu nieprzedstawiającego, zaangażowanego w badania własnej struktury i materiału. Taką opinię zdecydowanie wyrażał Tarabukin. Podkreślał to także inny czołowy teoretyk produktywizmu, Boris Arwatow. Pisał on:

„Nie trzeba chyba tłumaczyć, że [bezprzedmiotowość – P.P.] stanowi bezpośredni szczebel prowadzący do sztuki produktywistycznej. Zdecydowane odcięcie się od zdobnictwa, od wytwarzania wzorków dla przedmiotów, od stosowania sztuki w dziedzinie techniki możliwe jest tylko poprzez organiczne zlanie się procesu produktywistycznego z procesem kształtowania form artystycznych. Jednakże w procesie produkcyjnym mamy do czynienia tylko z trzema momentami: czystym materiałem, metodą obróbki i przeznaczeniem produktu. I dlatego żaden artysta nie umiejący władać czystym materiałem, a więc materiałem stosowanym bezpośrednio, jest absolutnie nie do pomyślenia w fabryce. A jeżeli nawet tam się zjawi, to jedynym rezultatem jego twórczości będą tkaniny «pod impresjonistów», kubistyczne szklanki czy futurystyczne talerze ...”²¹³.

Zadania produktywistów nie zawsze jednak były jasno określone. Tarabukin przyznawał, że „artysta jest profanem w dziedzinie produkcji”. Twierdził jednak, że twórca, „nie mając inżynierowi nic do powiedzenia na płaszczyźnie ściśle profesjonalnej”, jest swoistego rodzaju „metodologiem” produkcji. Pracuje nad materiałem, formą i przeznaczeniem „rzeczy”, kreuje świadomość robotnika, kierując ją w stronę „mistrzowskiego opracowania materiału”. Dla sztuki czystej „mistrzostwo” jest celem samym w sobie; dla produktywizmu środkiem do osiągnięcia celów²¹⁴.

²¹³ B. Arwatow, *Proletariat i sztuka lewicy*, w: *Między sztuką a komuną*, op. cit. Por. też S. Morawski, *Conception de l'art de production et conception du monde chez Boris Arwatov*, „Ligeia”, nr 5-6, Paris 1989, s.70 nn.

²¹⁴ N. Taraboukine, *Le dernier tableau*, op. cit., s. 48 - 50.

Artyści, twórcy produktywizmu, wywody teoretyków (Arwatowa, Tarabukina i innych) starali się przełożyć na język praktyki. Dla nich „inżynier utopii” stał nie tylko przed wyraźnym wyzwaniem, jakie rzuciła mu historia, teleologicznie pojęty proces, ale też przed konkretnymi zadaniami nowej rzeczywistości. Pisany przez Rodczenkę i Stiepanową produktywistyczny manifest konstatował tożsamość konstruktywistycznego dzieła z celami komunizmu i teorią materializmu historycznego. Zamierzano tworzyć ramy komunistycznej kultury przez tzw. intelektualną produkcję. W praktyce oznaczało to aktywność produktywistów w prasie, organizowanie wystaw propagandowych, tworzenie planów rozwoju przemysłu i życia społecznego. Ich hasła głosiły: „Precz ze sztuką [...] Sztuka to kłamstwo. Precz ze strzeżeniem tradycji artystycznych. Niech żyje konstruktywistyczny technik [...] Kolektywna sztuka współczesności jest konstruowaniem życia”. „Inżynier utopii” miał więc dość precyzyjnie określone zadania do wykonania: „agitować w prasie, przygotowywać plany, organizować wystawy” etc.²¹⁵.

Obszerny wykład na temat sztuki czy też „twórczej aktywności”, osadzonej w historyczystycznej perspektywie, sformułował Aleksiej Gan w niewielkiej, cytowanej w pierwszej części, broszurze *Konstruktywizm*²¹⁶. Jak już była mowa, tekst jest przede wszystkim polemiką z tymi, którzy nie respektują marksistowskiej wizji kultury, a więc sztuki powiązanej ze zmieniającymi się warunkami ideologicznymi i materialnymi, z przyczynami i skutkami rewolucji proletariackiej. Ostrze tej polemiki wymierzone jest przede wszystkim w radziecki establishment administracyjny, m.in. w Narkompros, który – zdaniem Gana – nie respektuje rewolucji, i – co za tym idzie – dyktatury proletariatu w kulturze, odwołując się do wzorów burżuazyjnych. Píše:

„Myśl rewolucyjno-marksistowska, która ukazała nam siłę historii, ukształtowała teorię materializmu historycznego i uznała, że każdą epokę rozwoju społecznego należy rozpatrywać, biorąc pod uwagę szczególnie tylko i wyłącznie ją charakteryzujące cechy, w milczeniu zatrzymała się na skraju bagna, jakim jest estetyzm dogmatyczny. [...] O co chodzi? Otóż chodzi o to, że w momencie, gdy twardo i bezkompromisowo zwalczamy bastiony kapitalizmu i jego istnienie, gdy staramy się ukierunkować cały ustrój społeczny na komunizm, w dziedzinie tzw.

²¹⁵ Cyt. *The Tradition of Constructivism*, ed. by S. Bann, New York 1974, s. 20.

²¹⁶ A. Gan, *Konstruktywizm*, Twer 1922. Obszerne fragmenty w języku polskim w: *Między sztuką a komuną*, op. cit.

sztuki cofamy się ku epokom mniej doskonałym, najbardziej wulgarnym i w istocie swej skrajnie antykomunistycznym. [...] Jak tylko dochodzimy do spraw sztuki, przestajemy być marksistami”²¹⁷.

Ale nie tylko niekonsekwentni marksiści stają pod pręgierzem. Gan usiłuje kompromitować administrację przez ustawienie jej w jednym szeregu ze wszelkimi pogrobowcami kultury burżuazyjnej. Obnażając kampanię prowadzoną przez władze przeciw „bezideowcom” i „bezprzedmiotowcom”, mówi: „obecnie wszyscy oni nadają ton oficjalny w sztuce i – podobnie jak utalentowani komedianci – charakteryzują się na wzór Marksa”; lecz „nie podąża za nimi proletariatus ze swym zdrowym marksistowskim materializmem; występują natomiast wraz z nimi inteligenci, agnostycy, spirytualiści, mistycy, empiriokrytycy, eklektycy i inni podagrycy i paralitycy. [...] Proletariat bowiem nie bierze udziału w sztuce. [...] Cała tak zwana sztuka – przeniknięta najbardziej reakcyjnym idealizmem – jest produktem skrajnego indywidualizmu, co powoduje, iż stacza się ona w kierunku nikomu niepotrzebnych zabaw w eksperymentowanie, w kierunku wyrafinowanego, subiektywnego piękna. Sztuka jest nierozzerwalnie związana z teologią, metafizyką i mistycyzmem”; a zatem „śmierć sztuce! Powstawała w sposób naturalny, rozwijała się w sposób naturalny i w naturalny sposób dobiega kresu”, konkluduje Gan²¹⁸.

Zostawmy jednak ów polemiczny aspekt tekstu oraz jego funkcje polityczne, jakie miał pełnić w zmieniającym się układzie środowisk artystycznych wokół władzy. Zauważmy, iż sformułowane jest tu wyraźne przekonanie, iż sztuka wraz z określonym typem kultury, wraz z rewolucją proletariacką upada. W miejsce sztuki (tworu burżuazyjnego) powstaje nowy rodzaj kultury – „konstruktywizm”. Tak jak proletariatus emancypuje się w historii, tak też działalność artystyczna podlega temu samemu procesowi. Punktem zwrotnym, od którego jakby zaczyna się nowa epoka, jest naturalnie Rewolucja Październikowa: „przez wiele lat kapitalizm gnębił [konstruktywizm – P.P.] w podziemiu. Wyzwoliła go rewolucja proletariacka. Z dniem 25 października rozpoczyna się nowy kalendarz”²¹⁹.

Można ryzykować stwierdzenie, iż broszura Gana jest najbardziej rozwiniętą wypowiedzią historycyzmu w kontekście radzieckiej awangardy, niezależnie od tego (a może właśnie dlatego), iż jest ona uwikłana w aktualne

²¹⁷ Ibid, s. 11 - 12.

²¹⁸ Ibid., s. 15 - 19.

²¹⁹ Ibid., s. 19.

konflikty polityczne. Autor, powołując się na Bogdanowa, rysuje bardzo szeroki pejzaż rozwoju kultury artystycznej powiązanej z rozwojem tzw. bazy materialnej i jej tzw. ideologicznej nadbudowy. Autor rozpoczyna swój wywód od zarysowania „człowieka dzikiego” i jego form ekspresji, związanych z technologicznym charakterem ówczesnych warunków życia, aby następnie przejść do feudalnych form organizacji społeczeństw, ukształtowania się ideologii, rozdziału pierwotnej jedności sztuki (opierając się na magii) na sztukę religijną i świecką, kończy zaś na opisie zindywidualizowania sztuki w społeczeństwie kapitalistycznym. Jest to, jak mówię, dość obszerny wykład, formułowany jednak w niezwykle schematycznym języku zwulgaryzowanego marksizmu. Argumentacja książki, czy też pseudoargumentacja, formułowana jest w bardzo agresywnej, niekiedy też aroganczkiej retoryce. Oczywiście taki był styl rewolucji. Jak się jeszcze okaże, ten styl właśnie ma bardzo istotne znaczenie.

Jak już zaznaczyłem, wraz z emancypacją proletariatus następuje emancypacja jego kultury, czyli – zdaniem Gana – konstruktywizmu. Pod tym pojęciem autor rozumie produktywizm. Gan stawia pytania o zadania nowej kultury proletariackiej, konstruktywizmu czy też produktywizmu. Odpowiedź formułuje bardzo wyraźnie, zgodnie z tradycją całej sztuki lewicy, sformułowanej wcześniej między innymi przez „komfuty”: „Pierwszym zadaniem produkcji intelektualno-materialnej w dziedzinie konstrukcji, tj. konstruktywizmu, jest znalezienie środków komunistycznego wyrazu dla konstrukcji materialnych, tj. naukowego uzasadnienia rozwiązań budownictwa nowych gmachów i służb, które odpowiadałyby wymaganiom kultury komunistycznej w okresie przejściowym. [...] Drugie zadanie polega na tym, aby naukowo uzasadnić sposób podejścia do dzieła organizacji i cementowania masowych procesów pracy, ruchów masowych w całej produkcji społecznej, tj. stworzyć pierwszy masowy model żywego ludzkiego działania masowego”²²⁰. Wszystko, co nie służy komunizmowi, celowi historii, czy też służy mu pozornie, musi być odrzucone, wręcz wyeliminowane. Konflikt między kulturą proletariacką (produktywizmem) i burżuazyjną został bardzo mocno zarysowany. Nie może między nimi być żadnego kompromisu. Produktywizm bowiem, jako wyłączna – zdaniem Gana – formuła artystyczna (quasi-artystyczna), oparty jest na „jedynie słusznym światopoglądzie” – materializmie historycznym. W denuncjonowaniu kultury mieszczańskiej Gan używa antyinteligentckiego języka aparatu bezpieczeństwa, mimo że często przecież jego wypowiedzi wymierzone są przeciw mocodawcom Cze-

²²⁰ Ibid., s. 55.

ki. Powiada: „podczas gdy mieszczenie i esteci wraz z chórem bliskiej im inteligencji marzyli, iż swoją muzykalną sztuką «harmonijnie ogłuszą» cały świat i nastawią jego handlową duszę przeciwko ustrojowi radzieckiemu, za pomocą swoich symboliczno-realistycznych obrazków wyjaśnią niewykształconej i prymitywnej Rosji znaczenie rewolucji społecznej, a za pośrednictwem teatrów zawodowych od razu wyinscenizują komunizm; zdrowy zazwyczaj propagatorów lewicowej sztuki stanął po stronie rewolucji. [...] Konstruktywista staje do szeregu proletariuszy, aby walczyć z przeszłością, aby walczyć o przyszłość bez sztuki, za pośrednictwem produkcji intelektualno-materialnej»²²¹. I tu zatem artysta, produktywista, jest „inżynierem utopii”, utopii formułowanej w optyce komunistycznego światopoglądu. Tu także radykalizm i agresywność haseł wyprowadzana jest z absolutyzacji historii, historii pojętej jako obiektywny i celowy proces emancypacji proletariatu.

Pytanie, jakie pragnę w tym miejscu postawić, to pytanie o konsekwencje przyjęcia historycystycznego światopoglądu, konsekwencje utożsamiania postaw awangardy (produktywizmu) z mniej czy bardziej określoną wizją komunizmu oraz posługiwania się przez artystów rosyjskich językiem i frazeologią rewolucji bolszewickiej.

Trzeba przypomnieć, że większość środowisk inteligencji, w tym artystów, odniosła się z dużą rezerwą do bolszewickiego *coup d'état*. Nawet pisarze, tacy jak Gorki, blisko później związani z polityką partii, nie byli przekonani do Rewolucji Październikowej. Do sympatii nie zachęcała ani praktyka komunistów, od samego początku zmierzających do rozciągnięcia kontroli nad wszelkimi obszarami życia publicznego, ani jej wykonawca w stosunku do środowisk kulturalnych, Łunaczarski i jego Komisariat Oświaty²²². Przypomnę cenzurowanie spektakli teatralnych i filmu, kontrowersje wokół tworzenia niezależnych związków twórczych, nacjonalizację wydawnictw i wytwórni filmowych oraz poddanie ich kontroli państwa, frontalny atak propagandy na inteligencję jako burżuazyjno-reakcyjny element związany z siłami kontrrewolucji; przypomnę również represyjne kroki nowego establishmentu o charakterze *par excellence* politycznym, jak dekret o prasie, zakazujący ukazywania się gazet ugrupowań opozycyjnych, rozwiązanie przez Lenina Zgromadzenia Narodowego (na pierwszym jego posiedze-

²²¹ Ibid., s. 56.

²²² Por.: S. Fitzpatrick, op. cit.; *Art, Society, Revolution. Russia 1917-1921*, ed. N. A. Nilsson, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature, Stockholm 1979.

niu), instytucjonalne i fizyczne likwidowanie partii i ich liderów oraz konsekwentne ustanawianie monopolu władzy bolszewickiej, ograniczanie roli Rad Robotniczych, aż do krwawego stłumienia powstania w Kronsztadzie, czy codzienny terror wszechmocnej Czeki.

Jedyne środowisko, które bardzo szybko zaczęło się identyfikować z bolszewikami, stanowili naturalnie artyści lewicy. Przypomnę cytowaną już w pierwszej części tej pracy informację, iż z zaproszenia Komitetu Centralnego na naradę poświęconą przyszłości stosunków między rządem radzieckim i środowiskiem artystycznym do Smolnego skorzystało zaledwie pięciu artystów: W. Majakowski, A. Błok, W. Meyerhold, K. Pietrow-Wodkin i N. Altman²²³. W Rewolucji Październikowej artyści lewicy rozpoznali własną, „futurystyczną” rewolucję. Ich sojusz z *nouveau régime* wydawał się więc czymś naturalnym. Miał to być sojusz lewicy artystycznej z lewicą polityczną. Artyści ci byli przekonani, iż to oni są autorami „prawdziwej rewolucji”, a „październikowy przewrót” stanowi jedynie kontynuację ich dzieła²²⁴.

Sojusz rewolucji artystycznej i bolszewickiej miał oczywiście charakter wymuszonego i – nie zapominajmy o tym – krótkotrwałego *consensusu*. Funkcjonował wbrew niechęci kierownictwa partyjnego, z Leninem na czele, do estetyki futurystów; co więcej – wbrew obiekcjom samego Łunaczarskiego, który chętniej widziałby wokół siebie tzw. pisarzy proletariackich niż awangardę. Komisarz nie miał jednak wyjścia – twórcy lewicowi byli na samym początku jedynymi, którzy z pełnym entuzjazmem garnęli się do współpracy. Później sytuacja się zmieniła. Pojawili się artyści „heroicznego realizmu”. Łunaczarski jednak zdawał sobie sprawę, iż agresywne i pozbawione tolerancji manifestacje awangardy, swoista „dyktatura mniejszości”, zniechęcają potencjalnych innych jego współpracowników, uniemożliwiając mu rozciągnięcie kontroli nad szerszym obszarem środowisk twórczych²²⁵.

Strategia funkcjonowania awangardy w nowej rzeczywistości przypominała w pewnej mierze strategię komunistów. Polegała na monopolizacji życia artystycznego i dyskredytacji przeciwników. Przypomnijmy znów opowywanie przez tych twórców kluczowych stanowisk kulturalnych w Rosji Radzieckiej, całkowite zawładnięcie departamentem sztuki (IZO) w Komisariacie Oświaty, próby narzucania społeczeństwu własnej wizji kultury, utopii, a także gwałtowne ataki na przeciwników, prawdziwych i domniemych, przy użyciu słownictwa radzieckiej, antyinteligentkiej propagandy.

²²³ I. Golomstock, *Totalitarian Art*, op. cit., s. 3.

²²⁴ Por. A. Higgins, op. cit., s. 164.

²²⁵ Por.: N. Nilsson, *Spring 1918. The Arts and the Commissars*, w: *Art, Society, Revolution. Russia 1917 - 1921*, op. cit.; S. Fitzpatrick, op. cit., s. 110 nn.

Te przypomnienia są konieczne, aby uzmysłwić sobie fakt, iż tego typu strategia i retoryka były używane w określonym kontekście społecznym. Upaństwowienie kanałów publikacji, brak papieru i innych materiałów potrzebnych do normalnego funkcjonowania kultury, o cenzurze nie wspominając, uniemożliwiał swobodne wypowiadanie się wszystkim. Zatem w bardziej uprzywilejowanej pozycji byli ci, którzy sytuowali się bliżej dystrybutora deficytowych artykułów, a więc bliżej władzy. W latach rewolucyjnych i w czasie wojny domowej byli nimi niemal wyłącznie artyści lewicy. Poczucie nietolerancji natomiast było tak mocne, że – znacznie później – Siergiej Tretiakow, jeden z kontynuatorów tamtej heroicznej tradycji, nie chciał nawet dyskutować z Alfredem Barrem (który wizytował Moskwę w 1927-1928 roku) o twórczości Malewicza, Pewsnera i Altmana, podkreślając, iż znacznie bardziej godnym uwagi artystą jest „produktywista” Rodczenko²²⁶.

Wiem, że to truizm, ale warto chyba pamiętać, czytając agresywne manifesty futurystów i produktywistów, o ich rzeczywistym otoczeniu, właściwym kontekście historycznym. *Dekret nr 1. O demokratyzacji sztuki*²²⁷ ukazywał się w towarzystwie innych dekretów, które wszak z „demokracją” nie miały nic wspólnego. Zresztą przez postronnych postrzegany był wręcz jako dekret władzy, pisany tym samym językiem i przy użyciu tej samej retoryki, czytany wespół z tymi, które regulowały życie społeczne za pomocą zakazów i nakazów²²⁸. Agresywne ataki na „kulturę burżuazyjną” w odezwach i pismach awangardy pojawiały się w atmosferze fizycznego terroru wobec „elementów burżuazyjnych”, „wrogów ludu”, prawdziwych i domniemych, w atmosferze pogardy dla praw człowieka, dyktatury, nędzy i jawnego ubezwłasnowolnienia społeczeństwa. Gdy awangarda domaga się „dyktatury w sztuce”, respektowania w kulturze artystycznej praw materializmu historycznego, w imieniu „dyktatury proletariatu” odbywają się aresztowania i egzekucje, które notabene z interesem proletariatu nie mają nic wspólnego, które jednak uzasadniane są tym samym językiem, językiem materializmu historycznego.

Daleki jestem od demonizowania wpływu awangardy na totalitarną atmosferę Rosji, zwłaszcza w czasie NEP-u, gdy awangarda od władzy została

²²⁶ A. H. Barr, Jr., *Russian Diary, 1927-1928*, „October”, 1978, nr 7, s. 15.

²²⁷ W. Majakowski, W. Kandinsky, D. Burluk, *Dekret nr 1. O demokratyzacji sztuki*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969.

²²⁸ Patrz: W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1984, s. 231.

wyraźnie odsunięta. Lecz to właśnie NEP stanowił przedmiot gwałtownej krytyki produktywistów za reaktywację burżuazyjnych wzorów w ekonomii i kulturze oraz odstępstwa od doktrynalnej czystości komunizmu. Modelem bliższym tej części awangardy był bardziej „komunizm wojenny” niż „reakcyjna” idea NEP-u²²⁹.

Nie demonizując wpływu lewicy artystycznej na tworzenie totalitarnego systemu ZSRR, zwłaszcza w kulturze, nie sposób pominąć faktu, że artyści ci, choć ignorowani, a następnie (jako formacja artystyczna) zwalczani przez władzę, byli autorami najbardziej gwałtownych wystąpień o charakterze *par excellence* totalitarnym, podsycając nimi atmosferę nietolerancji i agresji, wzmacniając retorykę partyjnych dekretów, gazetowych czołówek, obwieszczeń aparatu bezpieczeństwa. Wymierzając swe wystąpienia przeciw „burżuazyjnej kulturze” i „burżuazyjnym artystom”, sytuowali się obok tych, którzy likwidowali „burżuazyjne elementy” w życiu politycznym, gospodarczym i społecznym. Jawili się w jednym szeregu z tymi, którzy ponoszą bezpośrednią odpowiedzialność za terror. Nie rozstrzygam pytania, czy obowiązkiem artysty jest denuncjowanie zbrodni, twierdząc jedynie, że twórcy lewicy artystycznej w Rosji, stając po stronie reżimu, wzięli na siebie współodpowiedzialność za jego zbrodnie. Jest to szczególnie jaskrawe wówczas, gdy artyści ci podjęli współpracę ze stalinizmem, gdy stali się piewcami pierwszej pięciolatki.

Próby bezpośredniego wyjaśnienia tej ostatniej decyzji można doszukiwać się w odrzuceniu przez stalinowską „rewolucję kulturalną” końca lat dwudziestych, krytykowanej także przez produktywistów, ideologii NEP-u i w odwoływaniu się do heroicznych haseł „komunizmu wojennego”. Operowanie przez Stalina retoryką rewolucji umożliwiała tym artystom samoidentyfikację w nowej sytuacji politycznej. El Lissitzky, jak już była mowa, współpracował z propagandowym magazynem „USSR in Construction”/„USSR im Bau”/„URSS en Construction”, tworzył też plakaty i albumy gloryfikujące radziecką rzeczywistość i instytucje radzieckiego terroru (np. Armie Czerwoną); dla potrzeb stalinowskiego reżimu plakaty i inne prace wykonywali również Stiepanowa i Rodczenko (także dotyczące Armii Czerwonej); ten ostatni – jak też już pisaliśmy – jest m.in. autorem serii heroicznych fotografii i fotomontaży poświęconych budowie Kanału Białomorskiego, publikowanych w grudniowym numerze „USSR in Construction” z 1933 r.

²²⁹ Patrz: S. Tretiakow, *LEF i NEP*, „LEF”, nr 2, s. 70-78, „Slawische Propyläen”, t. 91, I, München 1970.

Przyjrzyjmy się jeszcze raz jednej z prac [il. 49]. Oto scena przedstawiająca „robotników” pracujących przy budowie zapory wodnej, dynamicznie fotografowana. Jej patos uzyskany jest przez diagonalne przesunięcie prezentowanego obrazu; zamknięta silnymi elementami wertykalnymi i horyzontalnymi, „rzeczywista” przestrzeń pokazana została na obrazie w układzie łamiącym tektonikę płaszczyzny zdjęcia. Nie tyle jednak „estetyzacja” przedstawienia powoduje, że nie mamy obrazu tego, co rzeczywiście działo się podczas budowy kanału. Mistyfikacja rzeczywistości dokonana została w samej aranżacji przedstawienia: oto na pierwszym planie zdjęcia „robotnikom” wykonującym pracę przygrywa orkiestra ... Aby wzmocnić mistyfikatorski charakter fotografii, w górnym lewym narożniku umieszczony został napis: „W ciągu dwudziestu miesięcy około 20 tysięcy robotników było szkolonych w czterdziestu zawodach. Byli to eks-złodzieje, bandyci, kuliacy, wykolejeńcy, mordercy. Po raz pierwszy uświadomili oni sobie poezję pracy i romantykę budowy, pracując przy akompaniamencie muzyki swych własnych orkiestr”²³⁰. Fotografia Rodczenki ukazała więc „reedukacyjną” rolę Archipelagu Gułag.

Retoryczne zabiegi Stalina tłumaczą, ale rzecz jasna ani nie usprawiedliwiają dokonywanej przez artystów awangardy estetyzacji stalinowskiego reżimu, ani też nie wyjaśniają genezy tego zjawiska, jego podłoża. Dyskusja o współodpowiedzialności tych twórców nie rozpoczyna się bowiem na przełomie roku 1928/ 1929. Pierwszy Plan Pięcioletni nie był wprowadzeniem terroru i ideologicznej mistyfikacji, lecz ich eskalacją. Terror w politycznej rzeczywistości Rosji Radzieckiej ukonstytuowany został wraz z rewolucją i jej celami był usprawiedliwiany. Dyskusję o współodpowiedzialności artysty należy rozpocząć od 1917 roku.

Zadawane swego czasu przez Stefana Żeromskiego pytanie, czy „poeci nowoczesnej Rosji nie widzą, czy też udają, że nie widzą, strasznego przelewu krwi dokonywanego przez zwolenników jednej doktryny na zwolennikach innej doktryny?”²³¹, jest pytaniem dla nas kluczowym, lecz naiwnie sformułowanym. Odsłania moralny problem, nie tylko w odniesieniu do poety czy artysty, lecz człowieka w ogólności, a osoby funkcjonującej publicznie w szczególności; nie ujawnia jednakże go do końca. Rewolucyjny terror nie może być bowiem niewidoczny. Ma tylko wtedy sens, gdy jest jawny oraz identyfikowany z określoną siłą polityczną, która w ten sposób wywiera presję na swych przeciwnikach, prawdziwych i potencjalnych. Pytanie

²³⁰ Por. J. Andel, *The Constructivist Entanglement*, op. cit., s. 232.

²³¹ S. Żeromski, *Pisma polityczne*, Londyn 1988, s. 57-58.

Żeromskiego zatem zostało skierowane jakby w niewłaściwym kierunku. Opozycja „wiedzieć czy nie wiedzieć” jest bezprzedmiotowa. Zasadnicze pytanie, które nie ma charakteru osądu, lecz stanowi problem historycznego wyjaśnienia moralnej postawy artysty, dotyczy filozoficznej, dokładniej etycznej płaszczyzny usprawiedliwiającej przyjęcie takiej właśnie postawy.

Nie jest to pytanie często formułowane. Raczej przemilczane z wielu powodów. Jednym z nich było to, że badania nad sztuką rosyjskiej awangardy inicjowane były w duchu tzw. neokonstrukttywizmu (M. Sephor, G. Rickey, S. Bann), który interesował się przede wszystkim wizualnymi jej aspektami, eliminując problemy polityczne i ideologiczne. Rosyjski konstrukttywizm traktowany był jako pierwowzór wielu poszukiwań artystycznych Europy i Ameryki, począwszy od lat trzydziestych, które także nie stawiały pytań politycznych. Zainteresowania tymi ostatnimi z kolei aspektami formułowano w kontekście lewicy zachodniej, która jednak idealizowała Rewolucję Październikową i leninizm, a do pewnego momentu też stalinizm, i nie była w związku z tym zainteresowana kwestiami, które mogłyby prowokować ambiwalentny stosunek do etyki awangardy. W tym środowisku upowszechniony został obraz awangardy represjonowanej przez Stalina, awangardy o czystych intencjach, zignorowanych przez polityków rewolucji, ale też manipulowanej przez zachodni establishment artystyczny, zainteresowany wyłącznie formalnymi aspektami konstrukttywizmu, pomijający dyskusję produktywistyczną²³².

Do pewnego stopnia w tę idealizującą przez zachodnią lewicę optykę wpisuje się erudycyjny tekst Stefana Morawskiego²³³. Autor rekonstruuje tradycję „przymierza awangardy ze światopoglądem komunistycznym”, słusznie wskazując, że wywodziło się ono z idealistycznego sprzeciwu wobec skostnienia, zła i niesprawiedliwości „starego świata”. Bliskie awangardzie początku XX wieku postawy polityczne miały anarchistyczny charakter²³⁴.

²³² Por. bardzo znamienne w tym kontekście prace: H. Foster, *Some Uses and Abuses of Russian Constructivism*, w: *Art into Life. Russian Constructivism, 1914 - 1932*, New York 1990. Formalną recepcję konstrukttywizmu na Zachodzie (zwłaszcza minimalistyczną), pomijającą napięcia zachodzące między sztuką i produkcją, autor nazywa „fetyszystyczną” (s. 244 - 249). Jedynie sytuacjonizm, zdaniem Fostera, podjął „pełną” problematykę tej tradycji (s. 250 n.).

²³³ S. Morawski, *Rewolucja i awangarda*, „Puls. Nieregularny Kwartalnik Literacki”, nr 11/12, Warszawa 1981.

²³⁴ Por. m.in.: S. Morawski, *Sztuka i anarchizm*, „Teksty”, 1975, nr 2; P. Leighton, *Re-Ordering the Universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton NJ 1989; tenże, *Art and Social Radicalism in France, 1900-1914*, Princeton NJ, w druku.

Jednakże w momencie narastania napięć politycznych w okolicach I wojny światowej, interpretacji polityki socjaldemokracji (zwłaszcza niemieckiej) jako zdrady interesów proletariatu i podjęcie przez te ugrupowania patriotycznej retoryki radykalni artyści stanęli w obliczu dramatycznego wyboru. Minął dla nich

„czas tylko drwiny i sceptycyzmu. Trzeba było wybierać spośród otaczających właściwości te, które najwyraźniej wyodrębniały ich nosicieli od propagatorów bogoojczyźnianego obłędu. Wszystko pchało awangardę w ostatecznej konsekwencji ku przymierz z światopoglądem komunistycznym, czy ściślej formułując anarcho-socjalistycznym. [...] Tak się przy tym złożyły przemiany z obu stron, że awangardziści z predyspozycji ciążący ku światopoglądowi anarchistycznemu, nie porzucając jego odczuwalnych czy świadomie przyjętych przesłanek, zderzeni z historią rzeczywistą musieli dostrzec rosnące znaczenie rosyjskiego ruchu socjaldemokratycznego oraz bezprecedensową, moralno-polityczną wyższość bolszewików, którzy uzasadniali teoretycznie i praktycznie rzucone wówczas hasło «wojna – wojnie». [...] W latach 1914 – 1918, po zdradzie socjalistów niemieckich głosujących w parlamencie za budżetem wojennym, po samotnym «nie» nieugiętego Karola Liebknechta i konferencji zimberwaldzkiej nie ulegało już wątpliwości dla nikogo, że zamknęła się era reformistycznej międzynarodówki, że zwycięski socjalizm może być żaden albo rewolucyjny. Większość więc awangardzistów witała Październik roku 1917 jako oczekiwaną od dawna «nową Jerozolimę»»²³⁵.

Trafna wydaje mi się przedstawiona przez Morawskiego etyczna interpretacja zbliżenia awangardy do bolszewizmu. Etyczny wymiar awangardowych postaw jest nie tylko godny największej uwagi, ale wręcz szacunku. Ujmując problematykę z historycznej perspektywy, powtórzyłbym za Morawskim, że bolszewicy byli jednymi z nielicznych, z którymi radykalna sztuka mogła się solidaryzować. Radykalizm negacji świata wyzysku, nędzy, wojny i niesprawiedliwości w sposób niejako naturalny budował polityczne sojusze awangardy.

Jeżeli jednak te sojusze miały podłoże etyczne, to tym większej mocy nabiera pytanie Żeromskiego. Skoro niezgoda na rzeczywistość pchnęła awangardę w stronę komunistycznej ideologii, dlaczego obserwacja rzeczywistości lat porewolucyjnych, terroru, niesprawiedliwości i zniewolenia, nie odepchnęła ich z tego obozu?

²³⁵ S. Morawski, *Rewolucja i awangarda*, op. cit., s. 21 - 22, 24.

Na te pytania Morawski nie odpowiada. Tak jak wnikliwie analizuje genezę zbliżenia awangardy z bolszewikami, tak zdaje się ignorować etyczny wymiar konfrontacji awangardy z bolszewicką rzeczywistością. Koncentruje się natomiast na innym zagadnieniu, niejako odwrotnym do sugerowanego wyżej. Zadaje mianowicie pytanie o przyczyny „rozvodu” bolszewików i awangardy, rozvodu dokonanego przez tych pierwszych i swoistej „nieodwzajemnionej miłości” tych drugich. Były one, po pierwsze, socjologiczne. Władze potrzebowały sztuki docierającej do mas, na ogół niewykształconych. Po drugie, polityczne. Inteligencja, naturalny odbiorca nowoczesnej sztuki, zdawała się bardziej zawieszona w politycznej próżni, niż osadzona w polityce „dyktatury proletariatu”. Po trzecie, antropologiczno-filozoficzne. Dla awangardy, twierdzi Morawski, rzeczywistość była chaotyczna i ciemna: „nieprzejrzysty wydawał się jej kształt przyszłości” mimo patosu utopii. Po czwarte, estetyczne. Odrzucali oni sztukę „łatwą”, przede wszystkim zaś taką, która rozwijałaby doświadczenia historyczno-artystycznej spuścizny. Władza potrzebowała sztuki dla „oświecenia” mas, likwidacji analfabetyzmu – pisze autor – i wyprowadzenia kraju z zacofania, sztuki opartej na szczególnej tradycji: połączenia realizmu z moralizmem.

Były też przyczyny zewnętrzne. Awangarda jakby „na własną rękę” chciała budować komunizm. Kwestionowała więc „przewodnią” rolę partii. To, jak wiadomo, nie mogło być tolerowane. Tu partia była bezwzględna. Monopol władzy stanowił dogmat komunistów. Dowiodła tego na przykładzie mienszewików, eserów, Proletkultu i wielu innych. „Symbioza państwa socjalistycznego z awangardą okazała się więc niemożliwa”, konkluduje Morawski.

Z powyższego wynika, że to państwo odmówiło współpracy z awangardą, nie zaś odwrotnie. Jest to, naturalnie, truizm. Warto go tu jednak sformułować, aby ponownie zapytać: dlaczego awangarda pragnęła identyfikować się z reżimem i jakie to miało konsekwencje? Słowem, pytajmy o odwrotną stronę tego konfliktu. Nie tyle o przyczyny i konsekwencje „rozvodu”, co o konsekwencje „nieodwzajemnionej miłości”.

Być może, jeżeli awangarda wywodzi się z anarchizmu (co podkreśla wielu historyków, łącznie z Morawskim), artyści lewicy powinni przewidzieć taki koniec swej „miłości” do komunizmu. Nie słuchając przestróg Bakunina, oddali się na usługi „państwa” i „władzy centralnej”. Bakunin przecież, wiele lat przed Rewolucją Październikową, popadł w konflikt z marksistami na tym właśnie tle. Zarzucał tym ostatnim (ci zaś temu bynajmniej nie zaprzeczali) dążenie do zbudowania silnie centralistycznego państwa, instytu-

cji, która z natury rzeczy wroga jest idei wolności. Władza i wolność to pojęcia wykluczające się, zdaniem rosyjskiego teoretyka anarchizmu. Każda władza tworzy struktury, które mają ją wzmacniać i petryfikować. Naiwnością jest twierdzenie marksistów, dodawał, że władza w przyszłym, bezklasowym społeczeństwie obumrze. Będzie ona zawsze (obojętnie skąd przyjdzie) dążyła do centralizacji. Państwo więc jest wrogiem wolności. Ta zaś może realizować się wyłącznie w społeczeństwie, które stwarza jej naturalne środowisko funkcjonowania, jest jej źródłem i ograniczeniem. „Wolność absolutna” to wolność w społeczeństwie i dla społeczeństwa. Społeczeństwo więc, a nie państwo, jak chcieli Marks i Engels, stanowi gwarancję i limity wolności jednostki²³⁶.

Awangarda rosyjska zignorowała ostrzeżenia Bakunina. Ale też, przynajmniej, w sytuacji tworzenia się „nowego państwa” nie były one dla niej atrakcyjne. Gdyby konsekwentnie stała na stanowisku bakuninowskiego anarchizmu, nie byłaby a w a n g a r d ą. Respektując punkt wyjścia, czyli społeczeństwo, musiałaby przyjąć koncepcję artysty-proletariusza w rozumieniu Bogdanowa, artysty respektującego stan świadomości proletariatu, nie zaś stanowiącego jego „przednią straż”. Mitologizowanie własnej pozycji na wzór leninowski, jako właśnie przedniej straży proletariatu, było jej bliższe. Awangarda (chodzi tu naturalnie o jej część, czyli o artystów lewicy), podobnie jak partia leninowska, pragnęła bardziej reprezentować interesy klasy robotniczej, niż je respektować. To awangarda (podobnie jak partia) była wtajemniczona w „prawdziwe” interesy proletariatu, nie zaś sam proletariatus, nie do końca świadomy swej misji. W konsekwencji oznaczało to narzucanie mu języka, tworzenie jego estetyki, nie zaś podporządkowywanie się ograniczeniom, wyznaczanym przez bakuninowską koncepcję „rewolucji społecznej”.

W konsekwencji można więc powiedzieć tak: albo wolność jest kreacją spontaniczności w ramach wyznaczonych przez „instynkt społeczny”, albo jej podstawą jest „dekret”, a więc władza narzucająca społeczeństwu „instynkt państwowy”. Ponieważ, parafrazując język Bakunina, egoistyczny „instynkt awangardy” (koncepcja sztuki) nie dał się pogodzić z „instynktem społecznym” (stan estetycznej świadomości proletariatu), należało wybrać drugą możliwość – wpisanie się w strukturę władzy. To jednak, co rozumiał Bakunin, a zignorowali artyści lewicy, musiało za sobą pociągnąć pewne konsekwencje etyczne.

²³⁶ Por. M. Bakunin, *Pisma wybrane*, oprac. H. Temkinowa, t. I i II, Warszawa 1965.

Odpowiedź na to pytanie próbował sformułować m.in. Robert Williams. Autor pisze:

„Rosyjscy artyści, którzy skierowali swą twórczość w stronę polityki, muszą także ponieść część odpowiedzialności za zniszczenie sztuki i życia dokonane przez rewolucję rosyjską w jej późniejszych latach. Podzielana przez nich wiara w artystyczną i rewolucyjną nieśmiertelność ułatwiła sformułowanie technik i filozofii, które mogły stanowić poparcie prawa rewolucji do unicestwienia jej wrogów, włączając ich samych. Przez określanie rewolucji jako swoistego rodzaju zwycięstwa nad śmiercią, dokonanego dzięki sekularyzacji perfekcji i gloryfikacji «kolektywu», a także deklarowanie nieśmiertelności samych siebie jako artystycznych nowatorów, artyści ci ułatwili akceptację śmierci jednostki w świecie pozbawionym wiary religijnej. Jednostkowa śmierć w imię rewolucji, zdawali się sugerować, może zapewnić nieśmiertelność jednostce”²³⁷.

Williams podkreśla przede wszystkim konsekwencje gestu upolitycznienia sztuki. Jedną z nich (podstawową) miało być – według autora – zasianie ziarna zniszczenia ideałów zarówno artysty, jak rewolucjonisty w stalinowskiej rzeczywistości. Dostrzegł on zatem swoistą logikę rewolucji, jej wewnętrzny samoniszczący mechanizm.

Taka konkluzja, akcentująca „polityzację” sztuki jako powód klęski awangardy, wydaje mi się jednak dość naiwna, ponadto zbyt ogólna, odezwana od ówczesnej etycznej i intelektualnej rzeczywistości, którą precyzyjnie rozpoznawał Morawski. Poza tym nie sposób zarzucać awangardzie tego, co stanowiło w istocie rzeczy jej jądro, podstawowy element autodefinicji: polityzację sztuki. Należy to raczej tłumaczyć. Zbyt ogólnikowa wydaje się też uwaga dotycząca konsekwencji „sekularyzacji sztuki” i eschatologicznego wymiaru tego, co „materialne” i „kolektywne”. Zbyt chyba łatwo pada stwierdzenie, że te właśnie cechy etosu awangardy mogły posłużyć jako argument w „usprawiedliwianiu śmierci jednostki”. Jeżeli ogólne uwagi o „jednostkowej śmierci w imię nieśmiertelności jednostki” są trafne, winny być bardziej skonkretyzowane w odniesieniu do historii awangardy radzieckiej, aby mogły służyć jako narzędzie do wyjaśnienia jej odpowiedzialności za zniszczenia dokonane przez totalitaryzm.

Zanim podejmiemy tę dyskusję, scharakteryzujmy jeszcze inne wypowiedzi, które wiążą się, w mniejszym lub większym stopniu, z poruszaną tu problematyką.

²³⁷ R. C. Williams, *Artists in Revolution. Portraits of the Russian Avant-Garde, 1905-1925*, Bloomington 1977, s. 21.

Jak już powiedziałem, Stefan Morawski w guncie rzeczy unika odpowiedzi na pytanie dotyczące odpowiedzialności awangardy za poparcie udzielone systemowi totalitarnemu w Rosji. W postscriptum do swojego eseju dość lekceważąco wypowiada się o próbach postawienia tego zagadnienia m.in. przez Igora Gołomsztoka, emigracyjnego rosyjskiego historyka sztuki²³⁸. Zarzuty Morawskiego są jednak tak ogólnikowe i marginesowe (uwzględnione w postscriptum właśnie), że trudno się do nich ustosunkować. Wypada jedynie stwierdzić, że lekceważenie poruszanej przez Gołomsztoka problematyki wydaje się owocować bardzo jednostronną interpretacją politycznej postawy awangardy i jej historycznej roli, w istocie rzeczy pełnej sprzeczności.

Gołomsztok stawia, moim zdaniem, dość istotne pytania. Czyni to zarówno w cytowanym przez Morawskiego artykule, jak w późniejszym, monumentalnym opracowaniu sztuki państw totalitarnych²³⁹. Bynajmniej nie solidaryzuje się on z tezą, że „awangarda otworzyła drogę dla totalitaryzmu”; nie zgadza się jednak też z „negowaniem roli awangardy w formowaniu artystycznej ideologii totalitaryzmu”²⁴⁰. Jest bowiem przekonany, że to właśnie awangarda lat dziesiątych i dwudziestych XX wieku wypracowała „totalitarną ideologię kultury”²⁴¹.

Nie sądzę, aby w świetle historycznej analizy był to zarzut nieuzasadniony. Zresztą, nie sądzę też, aby pojęcie z a r z u t u było w tym przypadku w ogóle właściwe. Uważam bowiem (o czym jeszcze będzie mowa), że to napięcie właśnie, napięcie między etycznymi motywami przystąpienia do bolszewików (o czym pisze Morawski) a współodpowiedzialnością za umacnianie totalitarnego systemu w Rosji (o czym z kolei pisze Gołomsztok) stanowiło n a t u r ę awangardy.

Gołomsztok krok po kroku opisuje starania awangardy o narzucenie społeczeństwu „dyktatury awangardowego smaku”, wykorzystywanie przez artystów lewicy administracyjnych możliwości do wprowadzania w życie owej dyktatury, ich kontakty z bolszewickim reżimem itp. Pokazuje też zbieżności między wizją sztuki, pojętą jako „inżynieria społeczna”, formułowaną przez Aleksieja Gastewa i Siergieja Trietiakowa z jednej strony, a Stalina, który widział w pisarzu „inżyniera ludzkiej duszy”, z drugiej. Kon-

²³⁸ I. Gołomsztok, *Język artystyczny w warunkach totalitarnych*, Warszawa (NOWA) 1980; przedruk z: *Kontynent: wybór artykułów*, London 1979.

²³⁹ I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, New York 1990.

²⁴⁰ I. Gołomsztok, *Język artystyczny*, op. cit., s. 9.

²⁴¹ I. Golomstock, *Totalitarian Art*, op. cit., s. 21.

statuje także, że w jednym i w drugim przypadku sztuka traktowana była jako i n s t r u m e n t służący realizacji założeń światopoglądowych; założeń bardzo do siebie zbliżonych.

Powody „platonicznej miłości” awangardy do reżimu, zdaniem rosyjskiego historyka sztuki, leżały w zbieżnościach natury ideologicznej. Daleki jest on jednak od ignorowania różnic, wręcz przepaści, jaka dzieliła język awangardowego dzieła od realizmu socjalistycznego czy nazistowskiego idealizmu.

To prawda, że Gołomsztok wiele argumentów formułuje dość naiwnie i – czasami – jednostronnie. To prawda, że w pierwszej części książki, zatytułowanej „Modernizm i totalitaryzm”, zbyt powierzchownie traktuje stawiane tam relacje. Są to, być może, bardziej intuicje niż rzetelnie teoretycznie i materiałowo podbudowane wywody. Niemniej wydaje się, iż warto są one dyskusji. Czyż można zaprzeczyć, że awangarda widziała swą sztukę jako „sztukę państwową” w momencie, gdy to państwo pacyfikowało swych przeciwników a totalitarny jego charakter nie ulegał (i nie ulega) dla nikogo wątpliwości? Czyż można pominąć fakt, że w czasie wojny domowej to właśnie ci artyści pełnili szereg funkcji państwowych i że niemal wyłącznie z tego środowiska artystycznego pochodziło poparcie dla bolszewików? Czyż można ignorować nietolerancyjną (eufemistycznie rzecz ujmując) strategię awangardy wobec swych oponentów, czego najlepszym przykładem jest przypadek Kandinskiego? Co więcej, wiele tych intuicji i obserwacji, jakie czyni Gołomsztok, znajduje potwierdzenie w „poważnych” studiach historycznych nad duchową kulturą Związku Radzieckiego. Wymienię choćby pracę Leszka Kołakowskiego, w której różnice między latami dwudziestymi i trzydziestymi bynajmniej nie rysują się tak ostro, jak sugeruje Morawski. Raczej odwrotnie: Kołakowski pokazuje tę relację jako continuum²⁴².

Relacja między awangardą a realizmem socjalistycznym (czytaj: stalinizmem) precyzyjniej, wydaje się, została opisana przez Borysa Groysa, w nieporównanie skromniejszej materiałowo pracy: *Gesamtkunstwerk Stalin*²⁴³. I ta książka nie jest wolna od niejasności i uproszczeń. Być może jest ona nawet bardziej dyskusyjna niż tekst Gołomsztoka. Brak przykładów i słabo rozbudowana argumentacja *par excellence* historyczna nie idą, nieste-

²⁴² L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, Paryż 1976 – 1978; por zwłaszcza t. II (Paryż 1977) i t. III (Paryż 1978).

²⁴³ B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988.

ty, w parze z ambicjami autora. Niemniej odnoszę wrażenie, że Groys formułuje kilka istotnych stwierdzeń. Jego teza jest dość przejrzysta i do pewnego stopnia podobna do tej, jaką formułuje Gołomsztok: zarówno utopia „białej ludzkości” (Malewicz), jak też „czerwonej propagandy” (produktywiści) odpowiedzialne są za nadejście i, przede wszystkim, sukces „wielkiego artysty” – Stalina. Autor twierdzi wręcz, że realizm socjalistyczny (totalne dzieło Stalina, *Gesamtkunstwerk*) był w sferze ideologicznej radykalizacją awangardy, nie zaś jej zaprzeczeniem. W tym sensie więc sztuka lewicowa początku lat dwudziestych ponosi odpowiedzialność za stalowski totalitaryzm.

Awangarda wykazywała znaczny entuzjazm w budowaniu totalitarnej kultury w latach rewolucji i bezpośrednio po niej. Artysta awangardowy nie tolerował konkurencji. W swych postulatach był bardziej lewicowy (czy też lewacki) niż bolszewicki establishment. To właśnie oni, artyści wywodzący się z futuryzmu, mieli znacznie bardziej precyzyjnie sformułowaną wizję kultury komunistycznej niż sami komuniści. Groys sugeruje nawet, że ze strony tych ostatnich pojawiały się wręcz pewne obawy wobec dyktatorskich zapędów awangardy, choć bliżej tego nie opisuje.

Przygotowywanie gruntu dla stalinizmu polegało, zdaniem autora, także i na tym, że awangarda zrezygnowała w pewnym momencie z wizjonerskiej roli artysty, zastępując go „specjalistą”. Na tym właśnie polegała ewolucja od futuryzmu do produktywizmu. Twórca stał się specjalistą od wypełniania poszczególnych zadań opracowywanych przez partyjne kierownictwo. Doszło tu zatem do paradoksalnego zbliżenia w formułowaniu roli artysty z jednej strony przez twórców awangardy, z drugiej zaś przez malarzy „heroicznego realizmu”, AChRR, których pierwszym publicznym wystąpieniem wszak było zwrócenie się do KC o dyrektywy. Groys powołuje się tu na wypowiedzi Czuzaka, który twierdził, że zanim sztuka stanie się nowym życiem, musi służyć partii. Artysta miał być żołnierzem oczekującym rozkazów „wielkiego wodza”. Tym ostatnim zaś, na którego Czuzak czekał, okazał się Józef Stalin²⁴⁴.

Takie konstruowanie hipotezy nie wydaje mi się jednak trafne. Argumentacja, jaką posługuje się Groys, sprzeczna jest z doświadczeniem historyka. To prawda, że w ramach produktywizmu pojawiły się tego typu koncepcje artysty-specjalisty, lecz stanowiły one przecież tylko jeden z biegunów tego ruchu. Po przeciwnej stronie sytuowali się wszak produktywiści, którzy

²⁴⁴ Ibid., s. 33 - 34.

nie dość, że nie rezygnowali z roli *żyznostroitiela*, to wręcz właśnie dlatego porzucali malarstwo sztalugowe, aby taką właśnie koncepcję skutecznie realizować. Artysta z „producenta rzeczy” miał się przekształcić w „organizatora produkcji”²⁴⁵.

Niestety daleko idące uogólnienia, jakimi posługuje się autor, osłabiają siłę jego argumentacji. Zbyt łatwo, zdaje się, Groys przechodzi do porządku nad wielce skomplikowaną, wewnętrznie sprzeczną i niejednorodną koncepcją awangardy. Nie jest jednak tak, że jego książka ma jednowymiarowy charakter. Nie padają tu wyłącznie stwierdzenia, że Stalin zrealizował zasadniczy postulat awangardy (sztuka ma kształtować życie w myśl przyjętego planu estetyczno-politycznego), lecz również opisane zostają zasadnicze różnice między stalinizmem a awangardą. Polegają one na diametralnie odmiennym stosunku do tradycji, do odzwierciedlania w sztuce rzeczywistości, do sakralizacji i idealizacji ziemskiego demiurga. Są to różnice bardzo poważne i powinny być rozpatrywane w dialektycznym związku z analogiami, takimi jak: deautonomizacja sztuki i jej „użytylizacja”, „magiczność” posłania artystycznego idąca w parze z irracjonalnym stosunkiem do rzeczywistości i – w efekcie – z jej „utrata”.

Ta ostatnia myśl Groysa, dotycząca relacji zachodzącej między sztuką i rzeczywistością, wydaje mi się w jego pracy najbardziej godna uwagi. Twierdzi on mianowicie, że rzeczywistość do której odwoływała się awangarda (podobnie zresztą jak realizm socjalistyczny) w istocie była fikcją²⁴⁶. Rzekome „fakty”, do których się ona odwołuje, były propagandową mistyfikacją, nie zaś istniejącym otoczeniem. Awangarda wręcz ignorowała rzeczywistość. Jest więc ona odpowiedzialna za kreowanie fikcji, fałszowanie prawdziwego obrazu życia, fałszowanie rzeczywistości opartej na przesłankach ideologicznych, służących totalitarnej propagandzie. Twórcy awangardowi nie dyskutowali kreowanej przez siebie rzeczywistości; oni w nią w i e r z y l i. Tym samym zatem ponoszą oni współodpowiedzialność za swoisty „sorealistyczny surrealizm”, właśnie ów stalowski *Gesamtkunstwerk*. Gdy Malewicz pracuje nad *Zwycięstwem nad słońcem*, to jest to powoływanie nowej „realnej” rzeczywistości na miejsce starej, którą należy unicestwić²⁴⁷. Ta nowa jest „prawdą”, stara zaś „fałszem” – twierdzą artyści awangardy i ideolodzy realizmu socjalistycznego. W istocie jednak jest to fetyszyzacja „nieistniejącego”.

²⁴⁵ Por. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, op. cit., s. 249 nn.

²⁴⁶ B. Groys, op. cit., s. 34 nn.

²⁴⁷ Ibid., s. 72.

Sądę, że w konstataowaniu niedostrzegania przez awangardę prawdziwej rzeczywistości, w paradoksalnym braku wrażliwości na materialne, realne mechanizmy kształtowania społeczeństwa, tkwi zasadnicza wartość eseju Groysa. Dyskutując zagadnienie odpowiedzialności artystów biorących udział w „oszustwie”, zarówno modernistów, jak socrealistów, tu właśnie w alienacji artystów możemy dostrzec jądro problemu.

Słabość zaś książki Groysa tkwi w tym, że zdaje się on ignorować problem stosunku między ideologią a językiem artystycznym. Mimo wielu zastrzeżeń popełnia on chyba ten sam błąd, który jest też udziałem Gołomsztoka, polegający na ideologizującej generalizacji awangardy i zignorowaniu problematyki artystycznej, formalnej – słowem: pominięciu problemu dialektycznego związku między formą i ideologią.

Wiadomo, że awangarda miała charakter ideologiczny; przede wszystkim jednak była ruchem artystycznym, realizującym się w języku. Tego drugiego nie można zatem traktować drugorzędnie; raczej odwrotnie – stosunek do języka artystycznego powinien być rozpatrywany jako płaszczyzna istotna. Takie z kolei założenie przyjmuje Andrzej Turowski w pracy, poruszającej m.in. problem relacji między awangardą i totalitaryzmem²⁴⁸. W jego opracowaniu „forma” znajduje się w centrum uwagi awangardy. Zdaniem Turowskiego, właśnie „forma” generuje pojęcie awangardy i kreuje jej światopogląd.

Z jednej strony postawę awangardy wyznacza więc stosunek formy do świata, do rzeczywistości. Turowski podkreśla, że awangarda zdaje sobie sprawę, że forma jest jedynym pośrednikiem między człowiekiem i światem. Z drugiej strony w formie właśnie realizuje się utopia; relacja formy do utopii stanowi jakby drugi, komplementarny wymiar awangardy²⁴⁹.

Uwagi Turowskiego mają kluczowe znaczenie dla jego analizy produktywizmu, propozycji artystycznej przekraczającej granice awangardy. Píše on: „Produktywizm w swej ewolucji przekroczył wynikającą z doświadczenia języka granicę awangardy. Produktywizmu nie interesowały związki wewnątrz obrazu. Z awangardowego znaku adoptował plan wyrażania (przedstawiające) – temu służyły produktywistyczne laboratoria i związane z nimi «badania metod i wynalazki»”²⁵⁰.

Jeżeli awangarda, zdaniem Turowskiego, stawiała pytanie o relacje zachodzące między ideologią a formą, ideologią wyznaczającą zarówno poj-

²⁴⁸ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910 - 1930*, Warszawa 1990.

²⁴⁹ Ibid., s. 179.

²⁵⁰ Ibid., s. 177.

mowanie rzeczywistości, jak utopię, to geneza produktywizmu ma charakter *par excellence* ideologiczny²⁵¹. W tym też kierunku zmierzała również jego ewolucja. Produktywizm nie osłabiał swego ideologicznego charakteru. Odwrotnie, wraz z narastaniem konfliktów między nim a politycznym establishmentem bolszewików ideologiczna wymowa ruchu wzmacniała się.

Ten aspekt ruchu jest niejako niezależny od wewnętrznych podziałów, napięć i dyskusji. Generalnie rzecz biorąc, Turowski pisze o dwóch skrzydłach produktywizmu. Jedno z nich, stawiając nacisk na postulat „organizacji pracy” jako zasadniczej płaszczyzny aktywności dawnego artysty, uosabia Tarabukin i jego koncepcja „odrzuć obrazu sztalugowego” oraz teoria i publicystyka Arwatowa; drugie zaś reprezentuje Robocza Grupa Konstruktywistów (Ródzenko, Stiepanowa), która większy nacisk kładzie na prace agitacyjne, produkcyjne i utylitarne. Gdy autor dochodzi jednak do bardziej zasadniczej odpowiedzi na pytanie o miejsce i rolę produktywizmu w historii, gdy pyta o problem jego politycznej rekuperacji, większy nacisk kładzie na pierwsze skrzydło, generalizujące postawę Arwatowa i Tarabukina jako charakterystyczną dla całego produktywizmu. Problemy: „organizacja pracy”, „praca w sferze świadomości”, „odrzuć materialności (formalizacji) działania artystycznego” stają się zasadniczymi przesłankami interpretacji Turowskiego.

W tym ujęciu zatem produktywizm zostaje określony poza językiem, poza formą, wyłącznie w sferze ideologii. To, zdaniem Turowskiego, stworzyło dlań najwyższe niebezpieczeństwo. „Awangardzie przeszkadzał język – píše Turowski – produktywistów forma nie broniła. Uwolnione idee zaczęły groźnie oblekać się w obce formy”²⁵². Przed historią awangardę bronią dzieła, twierdzi autor. Produktywizm, pozbawiony formy, realizując się poza językiem artystycznym, pozbawiony jest tej obrony. Wypowiadając się na płaszczyźnie ideologicznej, staje się podatny na ideologiczne manipulacje i polityczne nadużycia.

O etycznej dwuznaczności produktywizmu więc zadecydowała, paradoksalnie, nieubłagana logika awangardy. Doprowadzając „do końca” jej proces, zrywając „formalną” więź między utopią i ideologią, produktywizm stanął w obliczu zagrożenia przechwycenia go przez propagandę totalitarnego systemu.

U podstaw decyzji sformułowania nowej utopii, już nie utopii artystycznej, lecz „sensu stricto społeczno-politycznej”, leżał zamysł „demitologiza-

²⁵¹ Ibid., s. 161.

²⁵² Ibid., s. 174.

cji języka”. „Istnieje przecież język – pisze powoływany przez Turowskiego Barthes – który nie jest mityczny, język człowieka produkującego”²⁵³. Ten właśnie język, język produkcji, materialnego przekształcania świata, jest językiem prawdy, a nie ideologii, językiem rewolucji, a nie petryfikacji, językiem rzeczywistości właśnie, a nie mitu.

Problem jednak tkwi w tym – jak już pisaliśmy – że język produktywistów był jedynie „teoretycznie” językiem prawdy i rzeczywistości. W istocie był to język zbrodni i zniewolenia. Wracamy tu znów do Groysa, który najbardziej ze wszystkich autorów poruszających ten temat dowodzi, że tragedią radzieckiej awangardy jest nie tyle utrata formy, ile jej alienacja; utrata kontaktu z rzeczywistością, mistyfikacja rzeczywistości. Język produktywistów zatem nie był językiem „czystym”; był językiem „fałszywej świadomości” od samego początku, językiem mitu rewolucji, a nie rewolucji prawdziwej. Ich odpowiedzialność zaczyna się więc w momencie – trawestując sformułowania Turowskiego – gdy odwołali się oni do języka mitu rewolucji, traktując go jako język rewolucji rzeczywistej.

Starłem się dowieść w tej pracy, że akceptacja „historycystycznego relatywizmu” stanowiła podstawę samousprawiedliwienia uczestnictwa w rewolucji. Oczywiście, istnieje zasadnicza różnica między odpowiedzialnością ponoszoną za tworzenie tego procesu i jego estetyzację czy – powiedzmy mocniej – współudział. Stosowanie tej samej miary w stosunku do postawy produktywistów, co w stosunku do czynów Lenina czy Dzierżyńskiego byłoby bardzo poważnym, totalitarnym nadużyciem. Zupełnie nie o to chodzi; chodzi raczej o zrozumienie sytuacji artysty żyjącego „w czasie marnym”, wskazanie płaszczyzny mogącej stanowić samoidentyfikację etyczną twórcy funkcjonującego i współtworzącego taki właśnie czas.

Stąd właśnie, z przyjęcia zasad „historycystycznego relatywizmu”, brała się – jak sądzę – ignorancja awangardy wobec rzeczywistości i jej ideologiczne doktrynerstwo, przysłaniające widzenie tego, co było widoczne gołym okiem. Ocena rzeczywistości bowiem nie miała charakteru „historycznego”, lecz „historycystyczny”. Gdy artyści mówili o „demokratyzacji”, to nie odnosili tego pojęcia do rzeczywistości, lecz do utopijnej wizji świata; gdy mówili o kształtowaniu życia nieantagonistycznego społeczeństwa, to odwoływali się do stanu idealnego, nie do tego, co ich otaczało; gdy brali udział w bieżących wydarzeniach, działali jak „inżynierowie utopii”. Utopia wyzna-

²⁵³ Ibid., s. 176.

czała skalę wartości i kryteria ocen artystycznych i etycznych, nie rzeczywistość.

Tej ostatniej jednak nie można zignorować. Ona po prostu jest, i to ona właśnie, nie utopia, wyznacza prawdziwą (bo rzeczywistą) skalę ocen. Formułując historycystyczną skalę wartości, nie można jednak uniknąć jej historycznej weryfikacji. To jest cena, jaką trzeba zapłacić za ignorowanie rzeczywistości.

Podstawową jednak trudnością w sformułowanej wyżej perspektywie etycznej historii sztuki jest uchwycenie relacji między etyczną odpowiedzialnością artysty a jego odpowiedzialnością artystyczną. Nie sposób bowiem odrzucić znaczenia dzieła awangardy. Wartość tej twórczości bowiem jest niewątpliwa. Co więcej, można sformułować przekonanie, że ten „wielki eksperyment” powstał właśnie jako efekt zaangażowania politycznego i przyjęcia historycystycznej postawy, akceptacji utopii. Nie znaczy to, że w rewolucyjnej Rosji nie zarysowała się sytuacja alternatywna, w której wyeliminowana została sugerowana wyżej sprzeczność, a którą dzisiaj można nazwać postawą „potęgi smaku”. Tacy poeci, jak Achmatowa czy Mandelsztam, wierzyli, iż obrona czystych wartości artystycznych, obrona liryki przed historycystyczną instrumentalizacją sztuki, pozwoli im zachować integralność. Jednakże wskazanie alternatywy nie uchyla problemu, lecz – raczej – go uwidacznia.

Jeżeli trafna jest obserwacja Williamsa o wewnętrznym, logicznym mechanizmie sztuki rewolucyjnej, to wydaje mi się, że kluczem do metody opisu etyczno-artystycznego splotu problemu byłoby pojęcie tragedii w dosłownym, pierwotnym rozumieniu tego słowa, jako „fatalnej” konieczności. W tej optyce etyczne wątpliwości i artystyczne osiągnięcia nie są opozycją, lecz dopełniającą się nawzajem uwarunkowaną parą zjawisk. Nie znaczy to naturalnie, że przyjęcie historycystycznej postawy musi rodzić wielką sztukę. Znaczy to natomiast, że w twórczość takich artystów, jak Rodczenko czy El Lissitzky, wpisana była *in statu nascendi* moralna dwuznaczność. Stanowi ona jakby konieczną cenę, którą twórcy ci płacą za wielkość swego dzieła. Chociaż pragnęli oni, aby ich przeznaczeniem była Historia, jednak historia przełomu lat dwudziestych i trzydziestych pokazuje, że przeznaczeniem ich stała się polityka. Jeżeli z kolei my chcemy zrozumieć „wielki eksperyment” nie tylko w kategoriach czystej sztuki czy też artystycznych konsekwencji w historii sztuki nowoczesnej, jak to robią badacze związani z tzw. neokonstrukttywizmem, lecz w jego właściwym kontekście historycznym, musimy uświadomić sobie wspomnianą wyżej dwuznaczność; musimy przyjąć do wiadomości polityczny i moralny splot zagadnień, który konstytu-

tuował postawę awangardy; musimy zrozumieć, że etyczny wymiar rosyjskiej sztuki lat dwudziestych i początku lat trzydziestych stanowi zasadniczy problem historii „wielkiego eksperymentu”.

Trzeba jednak docenić nie tylko artystyczne wartości „wielkiego eksperymentu”, ale też – o czym pisał Stefan Morawski – etyczne motywacje buntu. Niezgoda na rzeczywistość w imię jej naprawy zawsze jest szlachetna i wymaga solidarności. Etos buntu stał się nie tylko motorem „wielkiej sztuki”, lecz też eksperymentu na znacznie szerszą skalę, skalę niezwykle kuszącą – totalnej przebudowy cywilizacji.

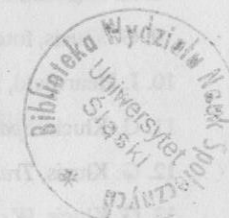
Bunt jednak został zawładnięty przez rewolucję. Ta zaś, jak dowodzi Albert Camus, niesie w sobie ziarno reakcji, gdyż określa ją utopia. Utopia bowiem zastępuje „jesteśmy” (zasadę buntu) przez „będziemy” (zasadę rewolucji). Ona też, zgodnie z historyczystyczną perspektywą, niesie usprawiedliwienie „zabójstwa”. To z kolei wyznacza granicę, za którą zaczyna się „sprzeczność i nihilizm”²⁵⁴.

Chcę tu mówić o tragedii. Żeby nie etyczne motywacje buntu, a więc – paradoksalnie – przystąpienie do rewolucji, nie byłoby awangardowego eksperymentu, ale też, żeby nie wielkość tego eksperymentu i jego artystyczna doniosłość, nie byłoby dyskusji o moralnej jego dwuznaczności w kontekście leninowsko-stalinowskiego systemu władzy. Takie sformułowanie problemu powoduje bardzo przygnębiające skutki. Implikuje mianowicie, że relacja między dokonaniem awangardy i jej etyczną ambiwalencją ma charakter konieczny. Nie sposób tego – na szczęście – ani udowodnić, ani obalić. Można to tylko, w tym jednostkowym historycznie doświadczaniu, z a u w a ż y ć. Wygodniej, naturalnie, byłoby przyjąć postawę Turowskiego i wskazać za nim, że awangardę „broni język”, a tam, gdzie rezygnuje ona z jego tożsamości, następuje jej zrekuperowanie przez ideologię. Jest to jednak unik. Poza tym nie jest to prawda. Awangarda (tu: produktivism) nie zrezygnowała z „formy” jako płaszczyzny kontaktu ze światem. Nie jest też prawdą, że nie była to jej forma; osadzona ona bowiem była w jej ideowej i wizualnej tradycji.

Ale unikiem jest też formułowanie tezy przeciwnej, z której wynikałoby, jak w gruncie rzeczy sugerują Groys i Gołomsztok, że totalitaryzm zawarty był *implicite* w programach awangardy. Przyjęcie z kolei takiej optyki eliminuje d r a m a t y z m wyborów artysty i dynamikę sytuacji, w jakiej się on znalazł. Jeżeli awangarda popełniła jakiś „błąd”, to nie był nim bunt przeciwko nędzy i niesprawiedliwości, zbrodni i zniewoleniu burżuazyjnego i

²⁵⁴ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, op. cit., s. 287 - 288.

klerykalnego świata, lecz zignorowanie rzeczywistości, w imię której się buntowała. A to przecież nie było k o n i e c z n e . Jest przecież w każdym przypadku granica wiary w utopię (a więc w „będziemy”), której nie można przekraczać i której respektowanie n i e m u s i pociągać za sobą wyrzekania się ideałów (utopii właśnie); odwrotnie – w gruncie rzeczy granica ta potwierdza istnienie owych ideałów. Tę granicę wyznacza r z e c z y w i s t o ś ć , społeczna i polityczna *praxis*. Tylko jej można ufać, tylko ona stanowić może busolę decyzji i wyborów, kryteria ocen postępowania. Jest to bowiem granica, której przekroczenie zmienia dobro w zło, wrażliwość w cynizm, wolność w niewolę, bunt w zbrodnię, a więc – w efekcie – szlachetne motywacje r e w o l u c j i w konformizm r e a k c j i .



Spis ilustracji

1. El Lissitzky, *O dwóch kwadratach*, 1920, 1922, fragment książki.
2. El Lissitzky, *Czerwonym klinem bij białych*, 1919, plakat.
3. El Lissitzky (pracownia), *Trybuna Lenina*, 1924, projekt.
4. A. Rodczenko, *Projekt kiosku*, 1919, rysunek.
5. A. Rodczenko, *Kompozycja*, 1918-1919, rysunek.
6. A. Rodczenko, *Projekt lampy*, 1921, rysunek.
7. A. Rodczenko, *Kompozycja*, 1921, rysunek.
8. A. Rodczenko, *W stronę żywego Ilicza*, 1924, okładka książki.
9. G. Klucis, fotomontaż, 1924, fragment książki *Lenin i dzieci*.
10. J. Heartfield, fotomontaż, „URSS en Construction”, 1931, nr 9.
11. G. Klucis, *Spartakiada*, 1928, plakat.
12. G. Klucis, *Transport*, 1929, plakat.
13. G. Klucis, *W szturmie 3-go roku pięciolatki*, 1930, plakat.
14. G. Klucis, *Cała Moskwa buduje metro*, 1934, plakat.
15. G. Klucis, plakat, 1934.
16. G. Klucis, *Pod sztandarem Lenina*, 1930, plakat.
17. G. Klucis, plakat, 1930.
18. G. Klucis, plakat, 1935.
19. El Lissitzky, maszty flagowe dla wyst. „Pressa”, 1928, projekt, model.
20. El Lissitzky, maszt flagowy dla wyst. „Pressa”, 1928, projekt, rysunek.
21. El Lissitzky, maszt flagowy dla wyst. „Pressa”, 1928, projekt, rysunek.
22. El Lissitzky, *Wystawa rosyjska; Zurych*, 1929, plakat.
23. Fotomontaż, „URSS en Construction”, 1932, nr 1.
24. Fotomontaż, „URSS en Construction”, 1932, nr 3.
25. [El Lissitzky], *Dnieprobudowa*, fotomontaż, „USSR im Bau”, 1932, nr 10.
26. [El Lissitzky et al.], „Pressa”, 1928, aranżacja wystawy.
27. El Lissitzky, *Pocztówka z ZSRR*, 1933, litografia.
28. El Lissitzky, fotomontaż, 1933.
29. [El Lissitzky], *Armia Czerwona*, „USSR im Bau”, 1933, nr 2.
30. [El Lissitzky], *Brigada Chudożników*, 1931, nr 4, okładka.
31. El Lissitzky, *Więcej czołgów*, 1941, plakat.
32. A. Rodczenko [i W. Stiepanowa ?], *Pierwsza konna*, 1938, fragment książki.
33. W. Stiepanowa [i A. Rodczenko ?], *Osiągnięcia pierwszej pięciolatki*, 1933, fragment książki.
34. W. Stiepanowa [i A. Rodczenko ?], *Osiągnięcia pierwszej pięciolatki*, 1933, fragment książki.
35. W. Stiepanowa w: W. Majakowski, *Groźny śmiech*, 1932, fragment książki.
36. A. Rodczenko, W. Stiepanowa, *Armia Czerwona*, 1938, fragment książki.
37. A. Rodczenko, W. Stiepanowa, *Armia Czerwona*, 1938, metalowe opakowanie książki.
38. W. Stiepanowa, *Wieczór książki*, 1924, plakat.
39. W. Stiepanowa, W. Żemczużny, *Wieczór książki*, 1924, spektakl.
40. W. Stiepanowa, W. Żemczużny, *Wieczór książki*, 1924, spektakl.
41. W. Stiepanowa, *Przez czerwone i białe okulary*, 1923, plakat teatralny.
42. W. Stiepanowa, W. Żemczużny, *Przez czerwone i białe okulary*, 1923, spektakl.
43. A. Rodczenko, *Kolumna marksistów*, 1936, fotografia.
44. A. Rodczenko, *Piramida mężczyzn*, 1936, fotografia.
45. A. Rodczenko, *Piramida kobiet*, 1936, fotografia.
46. *USSR im Bau*, 1933, nr 12, okładka.
47. [A. Rodczenko], *Budowa Kanału Białomorskiego*, fotomontaż, „USSR im Bau”, 1933, nr 12.
48. [A. Rodczenko], *Budowa Kanału Białomorskiego*, fotomontaż, „USSR im Bau”, 1933, nr 12.
49. [A. Rodczenko], *Budowa Kanału Białomorskiego*, fotografia, „USSR im Bau”, 1933, nr 12.

An Artist between the Revolution and Reaction

A Study of the Ethical History of Art of the Russian Avant-Garde

Summary

Interested in the relationship between art and politics in the twentieth century I chose Russian artistic culture as an example of one of the most dramatic examples appearing in modern history. Artists living in Russia between the October Revolution and the beginning of the thirties, i.e. the so-called cultural revolution or the First Five-Year Plan introducing the Stalinist regime, felt the pressure to subordinate their art to the demands of the new reality. The most radical of them, Productivists, rejected "easel painting" and chose "direct" involvement in the creation of an utopian future. This activity formulated under the Marxist-Leninist vision, provokes questions regarding their historical, political, and artistic responsibility for the Revolution, including its consequences, namely the terror in Soviet Russia. The most important problems raised here are the role that art (Productivism) played in the building of the Bolshevik state and a reconstruction of a theoretical basis on which the artist could justify to himself ethical responsibility for reality.

This is a book on the Russian avant-garde, or — more precisely — on "left art" in Soviet Russia. It consists three parts. At the beginning, I describe the political involvement of the "left artists", their connections with Communists and officials, their hiring policy and the contradictions that arose with the other groups of the avant-garde. The evolution of this artistic circle is described as well as the institutions and journals they established or with which they collaborated during the period from the October Revolution until the early thirties (IZO and "Iskusstvo Kommuny", "Inkhuk", "Vkhutemas", "LEF", "Novy LEF" and finally "USSR in Construction", the propagandist magazine published under the Stalinist regime with which some of the avant-garde artists were associated).

Their activity did not, of course, occur in a political vacuum. It is analyzed in its historical context and the evolution from "war communism", through the NEP, up to Stalinism. The subject of my investigation is both the Bolsheviks' attitude towards the avant-garde, which created a political framework in which "left art" worked, and the artists' strategy in the changing reality.

The second part of my study is devoted to the problems of "visuality" of "left art". I trace here the evolution from the "pure painting," through "production art," to photomontages and

photography published in "USSR in Construction". I am interested in the question of how those artists associated with this journal were rooted in the Productivism of the twenties. In spite of evident differences there are many similarities between Productivist posters and the Stalinist "iconosphere" emerging in "USSR in Construction", designed very often by the same artists.

The problem that appears in this context is that of the real image of the failure of the Russian avant-garde, which seems to be more complicated than it was previously understood. Western studies in the history of modern art, identifying the Russian avant-garde with "abstract art," (which in turn is the result of the re-interpretation of Russian art made in the light of Neo-constructivism, 1930s — 1960s) typically affirmed that the rupture of the avant-garde occurred under the Stalinist regime. In fact, however, the Productivists also bear responsibility for the elimination of "abstract art" from Soviet culture as well as for the introduction of Stalinist visual propaganda and intolerance. The origins of the latter are found, among others places, in the disputes carried on in "Inkhuk," a debate that was ultimately won by Productivists. Finally, just as the real crisis of "abstract art," or better yet "pure art," took place more in the early twenties than during the cultural revolution, we can say that the tradition of Productivism, or Constructivism (in original terminology), was still alive in those years.

The last, more general, question in this study concerns the historical and political responsibility of the avant-garde in Russia. My argument is that the artists engaged in Communist politics (even though they criticized the Bolsheviks) through their art and social activity, supported the totalitarian mood in Soviet Russia. This, however, is not an issue of accusation; the core of the problem is understanding the artists' intellectual and ethical horizons in a proper historical framework. Reconstructing a consciousness of Productivism as a background of its activity, I describe the avant-garde movement in terms of "historicism," drawing on Karl Popper's works. The axiological consequence of a theory of "historical necessity" is "historicist relativism" in which human responsibility could be justified in terms of the "purpose" of "history", i.e. in terms of a utopia. The ideology in which the end justifies the means or the attitude of "utopian engineering" was very common at the time, and so it seems to be an appropriate methodological approach to the historical interpretation of the artists' self-identification with the Revolution.

As the tension between ethical and artistic dimensions of these artists' work is central to the art of the avant-garde in the twenties I try to interpret it in terms of the opposition between a "revolt" and "revolution", drawing on Albert Camus' writings, as well as in terms of a "tragedy", understood as a "fateful necessity". It means that *the great experiment* on an aesthetic plane was conditioned by "historicist relativism" in the sphere of ethics; it also means that ethical uncertainty and artistic attainment were not opposed, but rather mutually self-fulfilling phenomena existing in a symbiotic relationship. The "left artists" paid the necessary price of moral ambiguity in order to secure the historical greatness of their work.

*

I am indebted to the Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington D.C., for its support, which has enabled me to conduct this study, during my stay there as Ailsa Mellon Bruce Senior Fellow in the academic year of 1989-1990.