

Magdalena Cześniak-Zielińska
PWSZ w Zamościu
magdallenacz@wp.pl

Sztuka i polityka: awangarda w porewolucyjnej Rosji

Art and Politics: avant-garde in post-revolutionary Russia

Streszczenie:

Artykuł dotyczy awangardy rosyjskiej, której początków należy szukać w pierwszych latach XX wieku. Założenia artystyczne awangardy ewoluowały pod wpływem wydarzeń z lat 1914 – 1918, zwłaszcza rewolucji rosyjskich, wojny domowej i wojny z Polską. W latach rewolucji i w trakcie wojny domowej wielu lewicowych artystów włączyło się w zarządzanie instytucjami artystycznymi w bolszewickiej Rosji. Zrazem ich twórczość coraz częściej stawała się narzędziem komunistycznej propagandy. Kres awangardzie w sensie artystycznym przyniosło zadekretowanie realizmu socjalistycznego w sztuce, literaturze i filmie.

Słowa kluczowe: sztuka, awangarda, Rosja, komunizm, propaganda

Summary:

This article deals with the Russian avant-garde, whose origins must be sought in the early years of the twentieth century. Ideas of the avant-garde art evolved under the influence of the First World War, the Russian revolutions, the Civil War and the Polish-Bolshevik War of 1920. Between the years 1917-1918 and during the Civil War many left-wing artists joined the management effort of artistic institutions in Soviet Russia. At the same time their work became more and more a tool of communist propaganda. The decree on socialist realism in art, literature and film brought the end to the artistic avant-garde.

Keywords: art, avant-garde, Russia, communism, propaganda

1. Wprowadzenie.

Zmiany społeczno-polityczne zachodzące w Rosji na przełomie XIX i XX wieku wpłynęły na postrzeganie sztuki i postawy artystów rosyjskich. Nie można jednoznacznie określić, co było bezpośrednim katalizatorem tworzenia się kierunku zwanego awangardą, zapewne jednak osłabienie władzy, odwilż społeczno-polityczna po wydarzeniach z lat 1905-1906 i utworzenie namiastki parlamentu, jaką była I Duma Państwowa, wreszcie zacofanie ekonomiczne kraju i coraz wyraźniej zauważalne nastroje rewolucyjne, sprzyjały eksperymentom artystycznym, których twórcy poszukiwali nowych środków wyrazu i technik. Zanim jeszcze nastąpiła abdykacja ostatniego cara Rosji Mikołaja II Romanowa, i co za tym idzie zmiany w strukturze ustrojowej państwa, kultura i sztuka rosyjska, rozwijając się niezwykle dynamicznie, wkroczyła na nowe tory.

Artykuł dotyczy genezy i rozwoju zjawiska awangardy artystycznej w Rosji, zarówno w jej wymiarze twórczym, jak i społeczno – politycznym¹. Awangarda, której genezy upatrywać należy w pierwszych latach XX wieku, ewoluowała pod wpływem wydarzeń z lat 1914-1918, zwłaszcza rewolucji rosyjskich, wojny domowej i wojny z Polską, zaś jej założenia artystyczne i deklarowane cele ulegały ciągłym fluktuacjom, odzwierciedlając w pewnym stopniu przemiany społeczne w Kraju Rad i znaczenie środowisk artystycznych w państwie. Artyści zaliczani do awangardy, po październiku 1917 r. mający względną swobodę tworzenia (pod warunkiem nie przeciwstawiania się bolszewikom), z biegiem lat stawali się – *nolens volens* – narzędziem komunistycznej propagandy, aby ostatecznie „polec” w konfrontacji z realizmem socjalistycznym, zadekretowanym przez stalinizujący się aparat państwowy.

2. Początki i rozwój awangardy rosyjskiej (do 1917 roku).

Pojawienie się awangardy było skuteczną próbą zerwania z przeszłością, co w kontekście sztuki odnosiło się do znużenia realizmem historycznym, reprezentowanym przez tzw. pieredwiżników (Wiktor Wasniecowa, Iwan Nikołajawicz Kramskoj, Grigorij Miasojedow, Ilja Riepin, Wasilij Surikow), a także symbolizmu o charakterze mistycznym, którego przedstawicielami byli m.in. Michaił Nesterow, Michaił Wrubel, Mikołaj Roerich.

¹ Z polskich autorów, zajmujących się tym problemem, wspomnieć trzeba przede wszystkim prace Piotra Piotrowskiego i Andrzeja Turowskiego: P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993; A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, Kraków 1998; tegoż, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa 1990.

Awangarda w sztuce rosyjskiej, podobnie jak w Europie Zachodniej, pojawiła się w pierwszej dekadzie XX stulecia, i rozwijała do lat trzydziestych, a więc do momentu wprowadzania realizmu socjalistycznego, będącego jedną z nieco późniejszych konsekwencji rewolucji bolszewickiej. Warto wspomnieć, iż pod koniec XIX i na początku XX w. kontakty między artystami z Europy Zachodniej i Imperium Rosyjskiego rozwijały się bardzo owocnie, czego wyrazem były częste prezentacje dzieł podczas wielu wystaw. Zachód był pod wrażeniem rosyjskiej „orientalności”, Rosja zaś zafascynowana modernizmem, głównie paryskiej *belle époque*².

Rosyjski magazyn „Złote Runo”, będący organem prasowym grupy artystycznej „Błękitna Róża”, wychodzącym od 1906 r. przy udziale środków finansowych kolekcjonera Nikołaja Riabuszyńskiego, zorganizował trzy istotne ekspozycje francusko-rosyjskie, z których zwłaszcza dwie odbiły się szerokim echem. *I Salon Złotego Runa* miał miejsce w Moskwie w 1908 r. i zaprezentowano na nim ok. 300 obrazów i rzeźb, spośród których wymienić można m.in. prace tak znamienitych twórców, jak Pierre Bonnard, Paul Cezanne, Maurice Denis, Paul Gauguin, Camille Pissarro, August Renoir, Alfred Sisley, Vincent van Gogh, a także Natalia Gonczarowa, Michaił Łarionow, Piotr Utkin, Martiros Sarayan. Podczas drugiej ekspozycji, która odbyła się w 1909 r., wystawiono prace głównie artystów rosyjskich, m.in. Roberta Falka, Natalii Gonczarowej, Kuźmy Pietrow-Wodkina, ale także dzieła Maurice’a de Vlamincka, Alberta Marquet’a, Henry Matisse’a oraz obraz zatytułowany *Wielki akt*, autorstwa Georges’a Braque’a, będący jednym z pierwszych dzieł prekubizmu europejskiego. Jak podkreślił Andrzej Turowski, powstająca sztuka awangardowa w Rosji bardzo dynamicznie przyjmowała nowinki zachodnioeuropejskie, jednak nieustannie odwoływała się i opierała na własnej lokalnej tradycji³.

Od około 1910 r. zauważalne jest wśród artystów stopniowe zrywanie z mistycznym rosyjskim symbolizmem oraz realizmem historycznym. To również okres wzmożonego tworzenia się zrzeszeń artystycznych. W 1909 r. powstała grupa „Walec Karowy”, działająca do 1917 r., chociaż związani z nią artyści tworzyli oczywiście i potem⁴. Do grona członków grupy należeli m.in. Dawid Burluk, Robert Falk, Natalia Gonczarowa, Piotr Konczałowski, Aleksander Kuprin, Aristarch Lientułow, Michaił Łarionow, Kazimierz Malewicz, Ilja Maszkow. Wspólnie zorganizowali szereg wystaw na terenie kraju, rozpoczynając od moskiewskiej z grudnia 1910 r., uważanej

² Tegoż, *Między sztuką a komuną*, s. 11-15.

³ C. Gray, *The Russian experiment in art 1863-1922*, New York 2007, s. 9-65.

⁴ O. P. Małkowa, *Tworczestwo chudożnikow „Bubnowo Waleta” wtoroj połowiny 1910-1950-ch gg. Socjokulturyje i plasticzeskije aspekty*, dysertacja kandydacka napisana pod kierunkiem prof. W. A. Leniaszyna, Sankt-Peterburg 2006.

za pierwszą ekspozycję tworzącej się awangardy rosyjskiej. Udział w niej wziął również Wassily Kandinski związany twórczo z niemieckim ekspresjonizmem, który to nurt miał duże znaczenie dla powstającego w tym okresie obrazu w sztuce rosyjskiej. Samo ugrupowanie „Walec Karowy” nazwę swą przyjęło od znaku widniejącego na carskim uniformie więziennym katorżników, co mogło być dwojako odczytane, z jednej strony jako prześmiewczy, futurystyczny gest, ale również w kontekście politycznym, jako stanowcza i krytyczna postawa wobec sytuacji w państwie⁵.

Kolejną grupą artystyczną utworzoną w Petersburgu na gruncie awangardy był „Związek Młodzieży”, działający w latach 1910-1914, a następnie 1917-1919. W skład ugrupowania wchodził m.in. Paweł FILONOW, Helena GURO, Władimir MARKOW, Michaił MATIUSZIN, Olga ROZANOWA. Wystawy organizowane przez grupę prezentowały bardzo wysoki poziom artystyczny, a ponadto zbliżały do siebie środowiska plastyków Moskwy i Petersburga. Jednak pierwsza wystawa „Związku Młodzieży” odniosła znaczący sukces dzięki *Salonowi* zorganizowanemu przez Władimira Izdebskiego w Odessie. Oznaczała ona początek tzw. szkoły monachijskiej w Rosji. W. Izdebski, W. Kandinski oraz Alexiej von Jawlensky byli członkami-założycielami powstałego w Monachium w 1909 r. „Neue Künstlervereinigung”. To niemieckie ugrupowanie artystów malarzy było jądrem utworzonego w 1911 r., na skutek sporu, jaki miał miejsce wewnątrz „Neue Künstlervereinigung”, ruchu „Der Blaue Reiter” (Błękitny Rycerz). Rok później została zorganizowana w Monachium ekspozycja grafiki, na której znalazły się prace nie tylko artystów tworzących w Niemczech (W. Kandinski, A. Jawlensky), ale także Natalii Gonczarowej, Michaiła Łarionowa, Kazimierza Malewicza.

W wyniku konfliktów programowych wewnątrz „Walec Karowy” koncentrujących się głównie na budowaniu wizji nowoczesności, niekoniecznie ukierunkowanej na Europę Zachodnią, Łarionow wystąpił z ugrupowania i założył stowarzyszenie o nazwie „Ośli Ogon”, skupiając wokół siebie wielu innych artystów. Jedyna wystawa zorganizowana przez tę grupę miała miejsce w marcu 1912 r. w Moskwie i zatytułowano ją *Ośli Ogon* właśnie, od nazwy ugrupowania. Była to ekspozycja, na której zaprezentowano głównie dzieła „wielkiej czwórki”, a więc Łarionowa, Gonczarowej, Malewicza i Władimira Tatlina. Ponadto znalazły się na niej prace m.in. Aleksandra Szewczenki i Marca Chagalla, przy czym przysłał on tylko jeden obraz, podczas gdy inni członkowie ugrupowania poza Malewiczem, który zaprezentował 23 obiekty, wystawiło po 15 prac⁶.

⁵ W. Baraniewski, *Nowa sztuka dla nowego człowieka*, w: *Sztuka Świata*, t. IX, Warszawa 1996, s. 115-117; J. Bowlt, *The Failed Utopia: Russian Art. 1917-1932*, „Art in America”, 1971 July-August, s. 40.

⁶ C. Gray, s. 93-135.

Pomimo wielu konfliktów wewnątrz artystycznych ugrupowań awangardowych w Rosji o podłożu teoretycznym, konkurowaniu w udziale w poszczególnych wystawach, łączyło je wiele wspólnych cech, a na pewno radykalizm. Przejawiał się on m.in. w poszukiwaniu nowych środków wyrazu i technik, zerwaniu z akademizmem, tradycją, a także w drukowanych i słownych deklaracjach krytycznych wobec tradycji. Malarze odwoływali się do kubizmu i futuryzmu, korzystając z nowo wypracowanych technik, np. kolażu, przekształcając powierzchnię i fakturę. Warto zaznaczyć, że nie było to tylko wierne powielanie zachodnioeuropejskich kolegów, ale również tworzenie własnych kierunków. Jednym z nich był kubofuturyzm, który pojawił się w pracach Malewicza (np. *Kobieta z wiadrami i dziecko*, 1910-1911 r., *Sianokosy*, 1911 r., *Żniwa*, 1911 r., *Drwał*, 1911 r., *Ostrzyciel noży*, 1912 r.), Gonczarowej (np. *Żniwa* 1910 r., *Chłopi zrywający jabłka*, 1911 r., *Kolarz*, 1912-1913 r.), a także Da-wida Burliuka (*Głowy*, 1911 r.). Innym kierunkiem stworzonym w tym czasie w Rosji był promienizm, zwany łucyzmem, a we Francji rayonizmem. Ogłoszony przez Łarionowa w dniu 24 marca 1913 r. podczas wystawy moskiewskiej zatytułowanej „Tarcza” manifest promienizmu w sztuce rozpropagował idee tego kierunku. Zaprzeczając włoskiemu futuryzmowi i francuskiemu kubizmowi, miał stanowić oryginalną rosyjską wersję sztuki modernistycznej⁷. Jak pisał Łarionow:

Malarstwo jest samowystarczalne, ma własne formy, barwę i brzmienie. Promienizm ma na uwadze formy przestrzenne, które mogą powstawać z przecięcia się odbitych promieni różnych przedmiotów, formy wyodrębnione przez wolę malarza (...). Oficjalnie promienizm wychodzi z następujących założeń: Promieniowania dzięki światłu odbitemu (w przestrzeni międzyprzedmiotowej tworzy to jak gdyby barwny pył). Teoria promieniowania. Promieniowanie radioaktywne. Promienie ultrafioletowe. Refleksy. Naszym okiem nie odbieramy przedmiotu istniejącego jako takiego w takiej postaci, jak przedstawia się go zwykle na obrazach przy zastosowaniu jakiegoś sposobu. Odbieramy sumę promieni wychodzących ze źródła światła, odbitych od przedmiotu i trafiających w pole naszego widzenia. Jeżeli więc chcemy namalować dokładnie to, co widzimy, powinniśmy namalować właśnie sumę promieni odbitych od przedmiotu⁸.

Dyskusje i spory nad koncepcją postrzegania sztuki przez awangardowych artystów rosyjskich trwały nie tylko do wybuchu pierwszej wojny światowej, ale przeniosły się na lata powojenne. Wydawałoby się, że między dziełami podporządkowanymi sprawom społecznym a działalnością twórców awangardowych istniała przepaść. Jednakże dążyli oni do głębokich zmian nie tylko w sztuce, lecz we wszystkich dziedzinach życia. Na przewrót w państwie oczekiwała większość niepokornego

⁷ A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, s. 76-78; W. Braniewski, s. 116.

⁸ M. Łarionow, *Promienizm*, w: A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, s. 78-84.

środowiska intelektualnego, nowatorscy myśliciele, literaci, a także większość artystów. Wszak wybuch wojny poprzedziły wspomniane już wydarzenia tzw. rewolucji 1905 roku, które wywarły głęboki wpływ na życie społeczno-polityczne Rosji, w tym ukonstytuowanie się I Dumy Państwowej⁹.

W latach 1913-1915 zaczęły się zarysowywać, z czasem coraz bardziej widoczne, dwa główne podziały w środowisku artystycznym Rosji. Szczególnie wyraźny spór toczył się między Malewiczem a Tatlinem. Zorganizowana w Petersburgu w lutym 1915 r. wystawa zatytułowana *Tramwaj W* miała wówczas ogromne znaczenie dla dynamiki awangardy rosyjskiej przechodzącej od wspomnianego już kubofuturyzmu do nowych koncepcji, takich jak suprematyzm i konstruktywizm. Na ekspozycji, która została nazwana „pierwszą futurystyczną wystawą obrazów”, prace swoje wystawili: Ksenia Bogusławska, Aleksandra Ekster, Iwan Klun, Kazimierz Malewicz, Aleksy Morgunow, Lubow Popowa, Iwan Puni, Olga Rozanowa, Władimir Tatlin, Nadieżda Udalcowa. Tatlin po raz pierwszy pokazał swoje eksperymentalne „kontr-reliefy malarskie”, stanowiące przestrzenną analizę rzeczywistych przedmiotów, które powstały w latach 1913-1914 jako pokłosie spotkania z Pablo Picasso w jego paryskiej pracowni. Prace te dały początek tzw. konstruktywizmowi, który w latach następnych był rozwijany i kontynuowany między innymi przez Tatlina. Szczególnie istotna jednak okazała się druga ekspozycja, petersburska, zorganizowana w grudniu 1915 r. *0 – 10 – Ostatnia Wystawa Futurystyczna*. Stanowiła ona punkt zwrotny w dziejach przedrewolucyjnej awangardy rosyjskiej, bowiem Malewicz wystawił swoje prace suprematystyczne, a wśród nich słynny *Czarny kwadrat na białym tle* z 1913 r. oraz ogłosił manifest suprematyzmu pt. *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*. Najprawdopodobniej idea stworzenia przez artystę pierwszego dzieła w konwencji suprematystycznej powstała w trakcie prac nad dekoracjami do futurystycznej opery Kruczonycha i Miatuszina pt. *Zwycięstwo nad słońcem*. Część zaprojektowanych dekoracji do tej produkcji mocno odwoływała się do prac kubistycznych, niektóre z nich zawierały element białego i czarnego kwadratu. Suprematyzm dla Malewicza oznaczał porzucenie przedmiotowości na korzyść emocji i odczuwania¹⁰. W ogłoszonym podczas *0 – 10 – Ostatniej Wystawy Futurystycznej* manifestie można odnaleźć następujące stwierdzenia:

⁹ L. Piątkowski, *Blaski i cienie Dumy Państwowej*, w: *Z dziejów pewnego eksperymentu. Parlamentaryzm rosyjski na progu XX stulecia w kontekście kształtowania się świadomości politycznej narodów imperialnej Rosji*, red. A. Duszyk, K. Łatawiec, M. Mądzik, Radom 2008, s. 31-39.

¹⁰ C. Gray, s. 158-161; T. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, s. 16-17; tegoż, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979, s. 9-10.

Gdy pozbedziemy się wreszcie tego nawyku świadomości, który w obrazach widzi tylko przedstawienia zakątków przyrody, *madonn* i bezwstydną Wenus, wtedy dopiero zobaczymy dzieło czysto malarskie. Przeistoczyłem się w zero form i wydzwignąłem się z obrzydliwych odmętów Sztuki Akademickiej. Unieściłem obręcz horyzontu – wyszedłem z kręgu rzeczy z obręczy horyzontu, który więzi artystę i formy natury. Ta przeklęta obręcz odsłania coraz to coś nowego i odwołuje artystę od jego celu: *s a m o z a g ł a d y*.

Złudzie ulegają jednak tylko tchórzliwa świadomość i niedostatek sił w artyście, to one wzorują swoją sztukę na formach natury, bojąc się utracić fundament, na którym swoją sztukę zbudowali *dzikus i akademia*.

Każdy, kto odtwarza upatrzone przedmioty i zakątki przyrody, jest jak złodziej oglądający z zachwytem własne nogi zakute w kajdany (...). A ja (...) wyszedłem w stronę suprematyzmu, w stronę nowego realizmu w malarstwie – ku twórczości bezprzedmiotowej. Suprematyzm otwiera nową kulturę: dzikus został pokonany niczym małpa (...). Kwadrat nie jest formą podświadomości. Jest twórczym dziełem rozumu intuicyjnego. Oblicze nowej sztuki! Żywy kwadrat, wybraniec bogów. Pierwszy krok czystej twórczości w sztuce. Przed nim były tylko naiwne deformacje i kopiowanie natury¹¹.

Podczas kolejnej wystawy zorganizowanej tym razem przez Tatlina w Moskwie w marcu 1916 r. pod nazwą *Magazyn*, serię swoich rysunków abstrakcyjno-geometrycznych wykonanych przy pomocy cyrkla i linijki zaprezentował po raz pierwszy, znany później z fotografii, Aleksander Rodczenko. Tym samym krąg artystów-konstruktywistów został poszerzony o nowego twórcę¹².

Istotne różnice między Malewiczem i Tatlinem doprowadziły w efekcie do ostatecznego podziału w rosyjskim środowisku awangardowym. Moskiewska X Wystawa Państwowa zatytułowana *Twórczość Bezprzedmiotowa i Suprematyzm z 1919 r.* była ostatnim wspólnym wystąpieniem w najwcześniejszej fazie analitycznych poszukiwań wywodzących się z awangardowego futuryzmu i kubizmu. Uwidoczniała różnice postaw twórczych, wizji świata, sposobu budowania obrazów. Malewicz skierował się mocniej w stronę suprematyzmu, Tatlin, wspierany przez Rodczenkę i artystów blisko z nim współpracujących (Lubow Popowa, Warwara Stiepanowa) rozwijali kierunek konstruktywizmu¹³.

¹¹ K. Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, w: A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, s. 155-174.

¹² V. Margolin, *The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917-1946*, Chicago – London, 1997, s. 13; P. Słodkowski, *Aleksander Rodczenko. Kalendarium*, „Arteon. Magazyn o Sztuce”, 2012 nr 6 (146), s. 7.

¹³ A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, s. 17.

Konstatując, w sferze kultury i sztuki okres przedrewolucyjny w Rosji charakteryzował się dużym ożywieniem intelektualnym, pluralizmem w działalności ugrupowań artystycznych, tworzeniem wielu nowych kierunków w sztuce. Podobne zjawisko miało miejsce w kolejnych latach, jednak miało już nieco inny charakter i cel.

3. Awangarda wobec rewolucji bolszewickiej.

Rok 1917 przyniósł dwa bardzo istotne wydarzenia nie tylko dla Rosji, ale i całego świata. Rewolucje lutowa, a zwłaszcza październikowa dokonały zmian nie tylko w rosyjskim ustroju politycznym, gospodarczym, społecznym, ale wywarły, w sposób oczywisty, ogromny wpływ na rozumienie sztuki i jej roli. Przewrót w państwie zmienił sposób postrzegania instytucji artystycznych, bowiem w ramach struktur zarządzających kulturą i nauką w miejsce grup programowych, co było charakterystyczne dla ruchów awangardowych, zaczęły powstawać nowe ugrupowania literackie, związki artystyczne, organizacje i instytucje profilowane. Jednym z pierwszych, powstałych zaraz po rewolucji lutowej, był Związek Działaczy Sztuki, którego członkami zostali m.in. twórcy awangardowi¹⁴.

Członkowie Związku w kwietniu 1918 r. spotkali się z Anatolem Łunaczarskim, postawionym przez partię na czele Ludowego Komisariatu Oświaty (Narkompros), powstałego w wyniku połączenia dawnego Ministerstwa Dworu, kontrolującego teatry cesarskie, Akademię Sztuk Pięknych i pałace carskie, dawnego Ministerstwa Oświaty Publicznej, a także powołanego przez Rząd Tymczasowego Komitetu Edukacji Państwowej. Zebrani w mieszkaniu Maksyma Gorkiego artyści i literaci zaproponowali, aby komitet wykonawczy ich Związku uznać za organ odpowiedzialny za kierowanie sprawami kultury i sztuki w miejsce kolegium Narkomprosu. Komisarz odparł: „Byliśmy przeciwni politycznej Konstytuancie, tym bardziej przeciwni jesteśmy Konstytuancie w dziedzinie sztuki”¹⁵. Tym samym partia otwarcie obwieściła, iż zamierza samodzielnie zarządzać kulturą i sztuką. Jak piszą Michaił Heller i Aleksander Niekricz: „(...) zarządzający wskazuje, czego nie wolno pisać, malować, rzeźbić i tak dalej, oraz wskazuje, co należy pisać, malować, rzeźbić i tak dalej”¹⁶.

Łatwo było zakazać, a nawet wskazać, co należy pisać, malować etc. Należało jeszcze znaleźć wykonawców, a po przewrocie październikowym, a zatem w początkowym okresie kształtowania się nowego ustroju, nie była jeszcze normą praktyka

¹⁴ Tamże, s. 18.

¹⁵ Za: M. Heller, A. Niekricz, *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego*, tłum. A. Mietkowski, Warszawa 1986, s. 156.

¹⁶ Tamże.

zmuszania ludzi, zwłaszcza artystów, do tworzenia w myśl wskazań decydentów partyjnych. Władza bolszewicka potrzebowała osób wspierających swym autorytetem jej politykę, współpracowników i wykonawców. Władza ta, w dobie wojny domowej i zbliżającego się nieuchronnie konfliktu z Polską, była jeszcze słaba, a administrowanie kulturą nie byłoby możliwe bez zaangażowania się inteligencji, artystów, krytyków. Stąd w pierwszych latach po rewolucji niemal z entuzjazmem przyjmowano wszystkich tych, którzy byli gotowi włączyć się w budowanie nowego ustroju. Było to o tyle ułatwione, że wielu artystów z kręgu awangardy antycypowało rewolucję. Podczas gdy część środowisk artystycznych nie odpowiedziała na pierwszy apel bolszewików o włączenie się do tworzenia „nowej sztuki w nowym państwie”, artyści awangardowi nie tylko otworzyli się na dialog, ale postanowili uczestniczyć w budowaniu nowego państwa i społeczeństwa, biorąc równocześnie odpowiedzialność za tę decyzję¹⁷. Tatlin powiedział: „Akceptować czy nie akceptować Rewolucję Październikową? Takie pytanie dla mnie nie istniało. Organicznie włączyłem się w pracę twórczą, społeczną i pedagogiczną”. Podobnie wypowiadał się Rodczenko: „Całkowicie wpisałem się w nią ze wszystkimi swoimi siłami”¹⁸. Kuźma Pietrow-Wodkin tłumaczył swojej matce: „Uwierz mi, cudowne życie czeka naszą ojczyznę i niewyobrażalnie szlachetny stanie się nasz lud-gospodarz rosyjskiej ziemi”¹⁹.

Artystów awangardowych do pewnego stopnia popierał wspomniany Łunaczarski, zasłużony bolszewik i polityk, ale także dramaturg i krytyk literacki, który nie miał zbyt wielkiego wyboru opowiadając się po stronie środowiska „lewych”, jak nazywano przedstawicieli awangardy, zwłaszcza że część z nich tworzyła krąg jego bliskich znajomych jeszcze z czasów wcześniejszych podróży na Zachód. Niewykluczone, iż komisarz i twórcy awangardy mieli podobny stosunek do sztuki i rewolucji – bardziej emocjonalny, oraz, w początkowym okresie, wizję kształtowania roli sztuki w nowym ustroju²⁰. Nieco inny pogląd na ten temat miał Lenin, co było częstym powodem ostrych sporów z komisarzem. Swoją niechęć do awangardy tłumaczył brakiem zrozumienia jej przez masy, co oczywiście mogło być prawdą (bez przygotowania trudno jest akceptować sztukę), ale sam Lenin również jej nie rozumiał i nie próbował zgłębiać jej tajników. Z całą odpowiedzialnością opowiadał się za realizmem i malarstwem pieriedwiżników. Różnorodność, która towarzyszyła

¹⁷ P. Piotrowski, s. 14-15.

¹⁸ Za: Ch. Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven, 1983, w: P. Piotrowski, s. 15.

¹⁹ W. P. Łapszin, *Chudożestwiennaja żizn' Moskwy i Pietrograda w 1917 godu*, Moskwa 1983, za: A. Leinwand, *Sztuka w służbie utopii. O funkcjach politycznych i propagandowych sztuk plastycznych w Rosji Radzieckiej lat 1917-1922*, Warszawa 1998, s. 40.

²⁰ Tamże, s. 43-45.

artystom awangardowym, była niezrozumiała również dla większości przywódców partyjnych, którzy obawiali się, iż sztuka może „wymknąć się” spod kontroli. Jednak jak wspomniano powyżej – w okresie kształtowania się porewolucyjnego ładu przywódcy partyjni potrzebowali osób z dziedziny kultury, znali bowiem siłę i jej oddziaływanie w budowaniu nowej rzeczywistości²¹. Miejsce i rola, jaką wyznaczali sztuce decydenci komunistyczni w Rosji, w tym Lenin i odpowiedzialny za sprawy kultury i sztuki Łunaczarski, były precyzyjnie określone. Parafrazując tego ostatniego, „awangarda w sztuce miała być potężną siłą burzącą instytucje starego porządku”²². Co więcej, rzeźba czy obraz mogły łatwiej dotrzeć do potencjalnego odbiorcy zwłaszcza, gdy ten był niepiśmienny bądź nie znał rosyjskiego.

Stąd wkrótce po przewrocie bolszewickim zaczęto tworzyć nowe instytucje zajmujące się sztuką, albo przekształcać już istniejące w duchu lewicy, których członkami w dużej części stawali się artyści awangardowi. W grudniu 1917 r. przy Ludowym Komisarzacie Oświaty powołano Sekcję Sztuk Pięknych, powszechnie nazywaną IZO (Otdiel Izobrazitielnych Iskusstw) oraz Sekcję Muzeów i Ochrony Zabytków (Otdiel Muziejew i Ochranj Stariny). Kierowanie piotrogrodzkim Kolegium IZO od stycznia 1918 r. powierzono awangardowemu artyście malarzowi Dawidowi Szternbergowi, zaś pozostałymi jego członkami mianowano m.in. Nikołaja Punina, Natana Altmana, Siergieja Czechonina, Aleksandra Matwiejewa, Włodzimierza Majakowskiego, Osipa Brika. W Moskwie od kwietnia na czele podobnego kolegium stanął Tatlin, ponadto znaleźli się w nim inni artyści, m.in. Malewicz, Udalcowa, Rodczenko, Rozanowa. Główne zadania, jakie znalazły się w kompetencji obydwu kolegiów dotyczyły przygotowania reformy szkolnictwa artystycznego i muzealnictwa, a także organizacji wystaw oraz prace bieżące nad sprawami związanymi z kulturą, w tym administrowanie. Organem prasowym IZO było piotrogrodzkie pismo „Iskusstwo Kommuny” wydawane od grudnia 1918 r. do kwietnia 1919 r. Ukazywały się w nim teksty m.in. Osipa Brika, Nikołaja Punina, Borisa Kuszniera²³. Artyści awangardowi znaleźli się na wielu ważnych stanowiskach administracyjnych tworzącego się nowego ustroju państwowego. Przykładowo Aleksander Rodczenko został dyrektorem utworzonego decyzją IZO Biura Muzeów i Funduszu Zakupów, którego zadaniem było kupowanie prac artystów. W latach 1918-1920 zakupiono np. 1826 prac 415 twórców²⁴.

²¹ Tamże, s. 50.

²² Za: A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, s. 30. Także: C. Gray, s. 219, 244; V. Margolin, s. 5.

²³ W. Baraniewski, *Nowa sztuka...*, s. 118-119.

²⁴ P. Piotrowski, s. 16.

W celu usprawnienia działalności Komisariatu i objęcia kontroli nad działalnością kulturalną, wystawienniczą i rejestracyjną w kraju powstawało wiele „subsekcji” i instytucji. Utworzono m.in. Departament Sztuki Przemysłowej kierowany przez Rozanową, Departament Muzeów i Konserwacji Zabytków Artystycznych, Muzea Kultury Artystycznej, których pomysłodawcą był Punin²⁵. Jednym z posunięć w budowaniu nowej rzeczywistości porewolucyjnej była reforma szkolnictwa artystycznego, która rozpoczęła się zamknięciem dotychczasowych szkół artystycznych. W połowie 1918 r. w miejsce pietrogradzkiej Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych powołano ogólnodostępne Wolne Pracownie Artystyczne (Swomas), zaś Moskiewski Instytut im. Stroganowa oraz Akademię Malarstwa, Rzeźby i Architektury w Moskwie zastąpiono Wchutiemasem (Państwową Wyższą Pracownią Artystyczno-Techniczną). Były one placówkami łączącymi w sobie uczelnię z ośrodkiem produkcji eksperymentalnej²⁶.

Bolszewicy sformowali wiele programów polityki kulturalnej. W kwietniu 1918 r. ogłoszono, uważany za pierwszy, zwany często leninowskim, program propagandy monumentalnej. Projekt miał za zadanie ozdobienie kraju poprzez umieszczanie pomników w przestrzeni publicznej miast oraz zamieszczanie na murach domów tablic upamiętniających istotne dla rewolucji wydarzenia, zasłużonych działaczy różnych dziedzin życia oraz tzw. zwykłych ludzi zasłużonych dla budowy nowego ustroju i tworzącego się społeczeństwa porewolucyjnego. Za realizację programu odpowiedzialny był Narkompros i podległe mu instytucje i kolegia, w których, przypomnijmy, wiele stanowisk zajmowali wówczas artyści awangardowi²⁷.

„Lewicowcy” nie byli zbyt entuzjastycznie nastawieni do projektu monumentalnego. Zarzucali pomysłowi przede wszystkim zbyt duży realizm proponując w miejsce stawiania pomników przedstawiających konkretne osoby bezprzedmiotowe pomniki idei. Również wartość artystyczna monumentów była podważana. Niektóre rzeźby, nieco infantylne i często z nietrwałego, słabej jakości materiału, zamiast oddziaływać na społeczeństwo w duchu rewolucyjnym i przychylnie usposabiać do nowych władz, nierzadko budziły wesołość. Taka sytuacja miała miejsce m.in. w listopadzie 1918 r., gdy odsłonięto pomnik kąpiących się w wannie Marksa i Engelsa, zaś rzeźba przedstawiająca Sofiję Pierowską wielu przechodniom „przypominała nietoperza”. Posągi były często wyśmiewane i musiały być usuwane. Program Lenina

²⁵ Tamże; C. Gray, s. 231.

²⁶ P. Piotrowski, s. 16; K. Zielińska, *Miasto-komuna czyli radziecka utopia urbanistyczna międzywojnia*, „Artifex”, 2009 nr 1, s. 4.

²⁷ A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, s. 33-34.

umieszczania pomników w przestrzeni miejskiej nie został zatem zrealizowany, i nie tylko dlatego, że nie wszystkim idea ta się spodobała, ale także z powodów obiektywnych, takich jak niewystarczająca liczba doświadczonych rzeźbiarzy czy brak odpowiedniego budulca²⁸. W ramach programu monumentalnego powstał również projekt konstruktywistycznego pomnika-wieży autorstwa Tatlina, który w okresie późniejszym nazwany został *Pomnikiem III Międzynarodówki*. Konstrukcja o monstrualnej wysokości 400 metrów nie została wykonana ze względu na bardzo wysokie koszty²⁹. Ponadto projekt nie spotkał się z aprobatą Łunaczarskiego, który ocenił dzieło w następujący sposób: „Towarzysz Tatlin stworzył paradoksalną konstrukcję. Może popełniam 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 (...). Hołdując formalizmowi, artystyczna lewica obecnej doby tak samo właściwie niezdolna jest do twórczości rewolucyjnej w sensie ideowym, jak niemy do wygłaszania rewolucyjnych przemówień”³⁰.

Drugim programem dla kultury wspieranym przez Łunaczarskiego było popularyzowanie przemysłu i pracy. Uzasadnienie poprzez pojęcie estetyki użyteczności sztuki jako przemysłu artystycznego było zarazem realizacją porewolucyjnego postulatów sztuki społecznie użytecznej. Propaganda przemysłu zdobyła sobie popularność wśród części artystów awangardowych, o czym rozprawiali na łamach „Isskustwa Kommuny” na przełomie lat 1918/1919³¹. W jednym z artykułów znalazło się następujące stwierdzenie: „Wszelkie formy bytu, moralności, filozofii i sztuki należy przebudować na zasadach komunistycznych. Bez tego niemożliwy jest dalszy rozwój rewolucji (...)”³².

Pierwsze lata w porewolucyjnej Rosji charakteryzowały się więc wielką dekoracyjnością całego kraju. Sztuka „wyszła” na ulice, stała się przez to dostępna dla wszystkich, w jej przekazie pojawiła się nowa symbolika i emblematyka, co miało olbrzymi wpływ na plastykę. Jednak to nie próby demokratyzacji i upowszechniania

²⁸ A. Leinwand, *Sztuka w służbie utopii...*, s. 48-49.

²⁹ A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, s. 32; P. Kosiewski, *Zbudować nowy, sowiecki świat*, „Arteon. Magazyn o Sztuce”, 2012 nr 6 (146), s. 9-10; <http://decollage.pl/2010/05/09/nowa-wieza-eiffela/> [odczyt: 17.07.2012]

³⁰ A. Łunaczarski, *Państwo radzieckie i sztuka*, w: *Pisma wybrane*, Warszawa 1964, t. I, cyt. za: A. Turowski, *Wielka utopia awangardy...*, s. 52.

³¹ Tegoż, *Między sztuką a komuną...*, s. 33-34.

³² *Komunisty-futurysty*, „Isskustwo Kommuny”, 1919 nr 8, s. 3, cyt. za: A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, s. 34.

sztuki przez artystów, ale agitacja polityczna przeniosła sztukę nowoczesną na ulice i place rosyjskich miast. Program społeczno-artystyczny twórców awangardowych z czasem był wchłaniany przez programy propagandowo-polityczne nowej władzy. Jak wspominał Aleksander Rodczenko: „My pierwsi zaczęliśmy współpracować z bolszewikami. My pierwsi robiliśmy radzieckie plakaty, hasła, dekorowaliśmy place, domy”³³.

Wiele programów dotyczących kultury nie zostało zrealizowanych, ale te, które udało się wprowadzić w życie miały wspólną cechę – świąteczne i rocznicowe dekorowanie przestrzeni miejskiej. Przykładem projektu, którego nie udało się przeprowadzić był przygotowywany na okoliczność obchodów Pierwszej Rocznic Rewolucji Październikowej przez Tatlinę ze współpracownikami Sofią Dymyszcz-Tolstoj, Pawłem Kuzniecowa, Borisem Szaposznikowem i przy udziale wojsk m.in. artyleryjskich, inżynierskich, lotniczych wielki pokaz pirotechniczny wraz z odsłonięciem kilkudziesięciu pomników wykonanych w ramach programu leninowskiego³⁴.

W tym miejscu warto wspomnieć o niezwykle ważnej roli, jaką artyści odegrali w dobie wojny domowej i wojny z Polską. Uczestniczyli w organizacji i zarządzaniu kulturą „czasu wojny”, wspierali swym talentem radziecki aparat propagandy. Choć wśród ludzi sztuki i literatury zaangażowanych w propagandową wojnę z Polską, Armią Ochotniczą czy Petlurą przeważały postaci anonimowe i artyści, których dyspozycyjność i oportunizm zastępował talent, to zdarzali się najlepsi, w tym przedstawiciele elit intelektualnych państwa radzieckiego. Nieprzypadkowo do pracy na rzecz zbudowania nowego państwa i do aparatu propagandowego zaprzęgnięto najlepszych rosyjskich artystów. Przykładowo od sierpnia 1918 r. w, ważnym strategicznie i propagandowo w dobie wojny z Polską Witebsku, funkcję Ludowego Komisarza Sztuk Pięknych pełnił Marc Chagall³⁵. Kilkadziesiąt plakatów, zarówno rysunków, jak i tekstów antypolskich i anty-kontrewolucyjnych było autorstwa Włodzimierza Majakowskiego, wiele prac stworzył Michał Czeremnych i Dymitr Moor (Orłow), a wyjątkowo nienawistne i pełne pogardy były plakaty autorstwa Wiktora Deni (Dennisowa)³⁶. Decyzje zapadały na najwyższych szczeblach władzy, nakłady plakatów propagandowych sięgały setek tysięcy egzemplarzy, powstawały utwory grupy „lite-

³³ Za: A. Turowski, *Wielka utopia awangardy...*, s. 49.

³⁴ Tamże, s. 51.

³⁵ V. Margolin, s. 28.

³⁶ A. Leinwand, *Bolszewicki plakat propagandowy w okresie wojny polsko-sowieckiej 1920 roku*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”, 1992 t. XXVII, s. 76-82; J. Szczepański, *Spółczesność Polski w walce z najazdem bolszewickim 1920 roku*, Warszawa – Pułtusk 2000, s. 338.

racko-agitacyjne”, a zespoły teatralne i muzyczne grały i koncertowały na poszczególnych odcinkach frontu, dokąd kierowano też specjalne pociągi agitacyjne³⁷.

Chociaż jesienią 1920 r. na froncie polskim zaprzestano działań wojennych, a w marcu następnego roku w Rydze zawarto traktat pokojowy, nie przzerwano agitacji i propagandy. Wojna propagandowa trwała dalej zarówno na łamach prasy, jak i w obozach jenieckich, gdzie usiłowano indoktrynować polskich jeńców³⁸. W następnych miesiącach bolszewicy stopniowo wypierali oddziały tzw. Białych. Polska i kontrewolucyjna propaganda ustępowały przy tym radzieckiej zarówno pod względem form, jak i zasięgu³⁹.

4. Awangarda w latach dwudziestych XX w.

Pod koniec 1920 r. rozpoczęto reformę struktury organizacyjnej administracji państwowej w zakresie sztuki. Ta, jak ją nazywano, reforma Litkensa, miała na celu przede wszystkim zmniejszenie udziału artystów lewicowych w instytucjach państwowych oraz z czasem odsunięcie ich od władzy. Zmiany, które wprowadzono w pierwszej połowie 1921 r., doprowadziły do ściślejszego powiązania instytucji artystycznych z władzami partii. Faktycznie oddziały IZO wraz z sekcjami przestały funkcjonować w ramach Narkomprosu. W ich miejsce powołano nowy Oddział Sztuk Pięknych (IZO) podporządkowany Głównemu Komitetowi Polityczno-Oświatowemu (Głównopolitproswiet – Główny politiko-proswietitielnyj komitet), posiadający prawo weta we wszystkich sprawach o charakterze artystycznym, zaś szkolnictwo artystyczne Głównemu Zarządowi Nauczania Zawodowego (Głównoprofobr – Głównojе upravlenije profesionalnogo obrazowanija). Zmiany dotknęły również bezpośrednio Narkompros, w którym utworzono Komitet Artystyczny wraz sekcjami: sztuk pięknych, teatru, muzeów, literatury. Jednakże twór ten nie posiadał żadnych funkcji o charakterze administracyjnym⁴⁰.

Jak wspomniano wcześniej, w okresie przed i porewolucyjnym powstawało w Rosji wiele organizacji działających w obszarze kultury. Warto wspomnieć w tym miejscu o kilku z nich. W 1919 r. w Witebsku w wyniku przejęcia od Marca Chagalla szkoły artystycznej utworzona została grupa artystyczna, a zarazem pracownia analityczno-dydaktyczna pod nazwą Unowis. Pomysłodawcą i kierującym był Malewicz,

³⁷ K. Zieliński, *O Polską Republikę Rad. Działalność polskich komunistów w Rosji Radzieckiej 1918-1922*, Lublin 2013, s. 112.

³⁸ Tamże, s. 173-198.

³⁹ A. Leinwand, *Polski plakat propagandowy w okresie wojny polsko-sowieckiej (1919-1920)*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”, 1993 t. XXVIII, s. 62-63.

⁴⁰ A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, s. 34.

zaś członkami wielu młodych artystów, w tym m.in.: El Lissitzky, Nikołaj Sujetin, Ilja Czasznik, Wiera Jermołajewa, Lew Judin, Jewgienija Magariłł. Praca ich polegała na projektowaniu budowli, dekoracji, sztuki użytkowej, a także prowadzeniu działalności agitacyjno-propagandowej. Dla samego Malewicza działalność w Unowisie była bardzo istotna, bowiem w tym czasie rozpoczęło się zainteresowanie twórcy formami przestrzennymi. Prace analityczne nad systemami budowy obrazu w sztuce współczesnej przyczyniły się do stworzenia teorii „elementu dodatkowego w malarstwie”, którą następnie, w latach dwudziestych, artysta miał rozwijać⁴¹.

W 1920 r. utworzono moskiewski Instytut Kultury Artystycznej (Inchuk), którego zadaniem było prowadzenie badań nad sztuką w społeczeństwie komunistycznym. Opracowanie programu i przewodniczenie powierzono Kandinsky’emu, jednak jego psychologiczno-spirytualistyczna orientacja nie spotkała się z pozytywnym odbiorem przez konstruktywistów. Na początku 1921 r. Kandinsky wycofał się z działalności, zaś w marcu 1921 r. dokonano radykalnej reorganizacji Instytutu, w skutek której odeszło z kręgu współpracowników kilku suprematystów (Aleksander Drieuwin, Iwan Klun, Nadieżda Udalcowa), zaś dołączyli m.in. Boris Arwatow i Boris Kuszniier. Do nowo powołanego prezydium Instytutu weszli Rodczenko jako przewodniczący, Warwara Stiepanowa, Nadieżda Briusowa, Aleksandr Babiczew, Osip Brik. Sekretarzem Inchuku był wówczas historyk sztuki Nikołaj Tarabukin. Wygłosił on w sierpniu tego roku wykład o „ostatnim obrazie” Rodczenki, zaś we wrześniu pięciu artystów: Rodczenko, Popowa, Ekster, Wiesnin, Stiepanowa wystawili po 5 obrazów podczas ekspozycji zatytułowanej $5 \times 5 = 25$ twierdząc, że zrywają z malarstwem sztalugowym. Od tego czasu w Instytucie rozpoczyna się faza dyskusji „produktywistycznej”⁴².

Jesienią 1921 r. przewodniczącym prezydium został Osip Brik, nawołujący artystów w swych referatach do podjęcia pracy w przemyśle: „Burżuazja uważała, że tworzyć może tylko Indywiduum, że twórczość kolektywu jest absurdem. Dlatego nie było mowy o twórczości fabrycznej (...). Jedyne artysta pracujący pędzlem i dłutem, a prócz niego, w pewnym zakresie, rzemieślnik-rękodzielnik mogli pretendować do miana twórców, nigdy natomiast robotnicy przemysłowi jako kolektyw. Wiemy, że tak nie jest. Wiemy, że siła twórcza kolektywu jest niepomniernie większa niż wysiłki twórcze jednostek. Jeśli do tej pory tworzyły jednostki, a nie kolektyw, to tylko dlatego, że dopiero rewolucja komunistyczna wyzwoliła siły twórcze kolektywu spod ucisku wyzyskujących go jednostek. Według nas fabryka i zakład przemysłowy są

⁴¹ Tamże, s. 36-37; tegoż, *W kręgu konstruktywizmu...*, s. 14.

⁴² Tegoż, *Wielka utopia awangardy...*, s. 39.

narzędziami twórczości zbiorowej. Oczekujemy od nich cudownych osiągnięć niewspółmiernych ze sztuczkami chałupnictwa. Takie są nasze podstawowe założenia. Nasze najbliższe zadanie to propaganda”⁴³. Pod wpływem wystąpień Brika 25 artystów zadeklarowało przejście do aktywności o charakterze „produkcyjnym”.

W roku 1923 działający w Inchuku artyści rozpoczęli ścisłą współpracę z czasopismem „Lef”, którego pierwszy numer z podtytułem „Żurnal lewego fronta” ukazał się w marcu tego roku pod redakcją Włodzimierza Majakowskiego. Z pismem związani byli poeci, m.in. Nikołaj Asiejew, Nikołaj Nieznamow, Wasilij Kamienski, Siergiej Trietjakow, a także krytycy i teoretycy: Boris Arwatow, Osip Brik, Nikołaj Czuzak, Boris Kusznier oraz artyści Anton Ławinski, Aleksander Rodczenko, Warwara Stiepanowa. Na łamach „Lefu” poruszane były zagadnienia związane z miejscem awangardy i kultury w rewolucji. Tematyka artykułów i nie zawsze pogodzone myśli autorów tekstów odwoływały się do rewolucyjnego i popaździernikowego futuryzmu w sztuce, poparcia dla użyteczności w sztuce, a także produktywizmu. Pismo potrafiło połączyć ideę awangardy z koncepcjami Proletkultu. Jednak trudności administracyjne, zmniejszanie nakładu czasopisma, nieprzychylnie opinie ze strony prasy i władzy doprowadziły do zawieszenia działalności w czerwcu 1925 r. Do tego czasu ukazało się 7 numerów⁴⁴. „Zakryli za pornografiu”, miał powiedzieć Nikołaj Czuzak, a słowa te zrobiły pewną karierę w Rosji Radzieckiej i ZSRR, anegdotycznie określając ingerencję władz we wszelkie dziedziny życia społecznego⁴⁵.

5. Awangarda w odwrocie.

W tym okresie władza nie była już jednak skazana na myśl i działalność lewicy artystycznej. Dość pokaźna liczba ugrupowań artystycznych o charakterze rewolucyjnym w połowie lat dwudziestych powodowała, iż partia, będąca rzeczywistą władzą w państwie radzieckim, mogła dokonywać wyboru między propozycjami rozwiązań sztuki w tworzącym się systemie.

Po 1925 r., wraz z umacnianiem się władzy Stalina, postępował zresztą serwilizm przedstawicieli inteligencji i ludzi kultury. Na moskiewskiej naradzie, poświęconej roli inteligencji w państwie i *de facto* wolności myślenia J. Klucznikow, jeden z białych emigrantów i autorów głośnych artykułów zamieszczonych w pra-

⁴³ O. M. Brik, *W poriadkie dnia*, w: *Iskusstwo w proizwodstwie*, Moskwa 1921, cyt. za: A. Turowski, *Miedzy sztuką a komuną...*, s. 303-304.

⁴⁴ Tegoż, *Wielka utopia awangardy...*, s. 42-43.

⁴⁵ H. Stephan, *LEF and the Left Front of Art*, München 1981, cyt. za: P. Piotrowski, s. 41.

skim zbiorze „Smiena Wiech”⁴⁶ stwierdził, że inteligent, by móc tworzyć, winien być umieszczony w odpowiednim środowisku, zapewniającym możliwości tworzenia, ale środowisku temu nie potrzeba swobody politycznej: „Dawać nam, bezpartyjnym inteligentom, nawet tym, którzy kroczą noga w nogę z władzą sowiecką, pełnię swobód politycznych jest niebezpieczne – możemy się rozpuścić”⁴⁷. Słowa „rozpuścić” miały wywołać wielki aplauz inteligentów zebranych w Wielkiej Sali moskiewskiego konserwatorium.

„Lef” został reaktywowany w 1927 r. pod nazwą „Nowyj Lef” i był drukowany do 1928 r. jako miesięcznik. Mimo iż, nadal na łamach pisma ukazywały się artykuły o tradycji produktywistycznej, a artyści odpowiedzieli na apel władzy o tworzenie „literatury faktu”, tytuł miał już nieco inny charakter. Niektórym artystom udało się zaprezentować swoje dokonania dokumentalne. Przykładem była działalność Aleksandra Rodczenki, który opublikował swe zdjęcia pokazując możliwości techniczne aparatu fotograficznego. Artysta za odejście od *żiznostroitelstwa*, a więc awangardowej zasady budowania rzeczywistości, a nie jej dokumentowania, został poddany krytyce⁴⁸. Broniąc się przed negatywną oceną swych prac wypowiedział się na łamach „Nowego Lefu”:

Przyjmując za podstawę w fotografii to, „co” jest, a nie „jak” jest fotografowane, niektórzy towarzysze z „Lefu” przestrzegają przed techniką sztalugową, przed eksperymentem i formalizmem w fotografii, wpadając przez to w estetykę ascetyzmu i mieszczaństwa. Należy przypomnieć towarzyszom, że fetyszizacja faktu nie tylko jest niepotrzebna, lecz szkodliwa w fotografii. Walczymy z malarstwem sztalugowym (...) dlatego, że jest niewspółczesne, technicznie słabe, ociężałe, unikalne oraz nie jest w stanie obsłużyć mas. Żadnej rewolucji nie ma w tym, że zamiast portretu generała zaczęto fotografować przywódców robotniczych, i to w taki sam fotograficzny sposób jak za starego reżimu lub pod wpływem artystycznego Zachodu (...). Mówiąc prościej, powinniśmy znaleźć (...) nową (nie obawiajcie się) estetykę, entuzjazm i patos dla wyrażania przez fotografię naszych nowych zjawisk socjalistycznych. Fotografia nowo wybu-

⁴⁶ Powstały w środowisku rosyjskiej emigracji ruch „Smiena Wiech” [Zmiana Drogowskazów] uznawał władzę bolszewików w Rosji przyznając, że nie zagrażają im już żadne wewnątrzrosyjskie siły polityczne czy militarne. Wynikała z tego konieczność współpracy wszystkich środowisk z partią leninowską. Według Andrzeja de Lazari, ruch „Smiena Wiech” był kolejną „w rozwoju rosyjskiej świadomości nacjonalistycznej próbą pogodzenia bolszewizmu z ideałami narodowymi. (...) Tytuł [zbioru – MCZ] nie oznacza <zmiiany drogowskazów> (co mogłoby sugerować zmianę kierunku o 180 stopni), a jedynie ich wymianę (w tym samym kierunku!) na nowe, sowieckie tym razem, kamienie milowe”. Zobacz: A. de Lazari, *Czy Moskwa będzie Trzecim Rzymem? Studia o nacjonalizmie rosyjskim*, Katowice 1995, s. 45-46.

⁴⁷ M. Heller, A. Niekricz, s. 161.

⁴⁸ P. Piotrowski, s. 40-43.

dowanej fabryki jest dla nas nie tylko zwykłym zdjęciem budynku. Nowa fabryka na zdjęciu to nie tylko zwykły fakt, lecz fakt dumy i radości z uprzemysłowienia Kraju Rad⁴⁹.

Jednak w 1928 r. zamknięto „Nowy Lef”, co było kolejnym krokiem do zawężania wpływów lewicy artystycznej. Ostatnią próbę zintegrowania awangardy artystycznej podjęto w 1928 r. tworząc ugrupowanie „Oktiabr”. Członkami stali się architekci: Aleksander Gan, bracia Aleksander, Leonid i Wiktor Wiesninowie, Moisiej Ginzburg, Paweł Nowicki; malarze – projektanci plakatów: Gustaw Kłucis, Siergiej Sienkin, Nikołaj Sedelnikow, El Lissitzky, Dawid Moor, Bella Uitz, Aleksander Dejnaka; fotograf – Aleksander Rodczenko.

Działalność grupy w tym czasie była bardzo istotna ze względu nie tylko na samą wartość artystyczną, ale podejmowanie czynności mających na celu dostosowanie tradycji awangardy do narastającej w kraju fali stalinizmu. Pod koniec lat dwudziestych w ZSRR coraz widoczniejsze były próby politycznego podporządkowania każdej dziedziny życia władzy, jakkolwiek myśl, która nie była zgodna z polityką partii była poddawana ostrej krytyce. „Oktiabr” próbował dopasować swą działalność do politycznych zmian, zachowując jednocześnie korzenie ideowo-artystyczne, uważając iż sztuka awangardowa w „socjalistycznej rewolucji kulturalnej” powinna odegrać najważniejszą rolę. Atakował twórców skupionych wokół Stowarzyszenia Artystów Rewolucyjnej Rosji, którzy poza postulatami bliskim awangardzie głosili potrzebę stworzenia „monumentalnego stylu, wyrażającego naszą epokę, stylu heroicznego realizmu, a zatem hasłami bliższymi obecnej władzy”⁵⁰. Ugrupowanie to, jak i inne, zakończyło swą działalność po ogłoszeniu dekretu przez Biuro Polityczne CK WKP[b] z dnia 23 stycznia 1932 r. „O rekonstrukcji literacko-artystycznych organizacji”. Na mocy tego aktu zlikwidowano wszystkie grupy artystyczne, a w ich miejsce miały być utworzone państwowe organizacje, jedna dla każdej z dziedzin sztuki. Znamienne dla „nowych porządków” stały się również zmiany personalne: w 1932 r. długoletniego narkoma kultury i oświaty Łunaczarskiego, który był symbolem szkoły rewolucyjnej, zastąpił Andriej Bubnow, dotychczasowy szef Zarządu Politycznego Rady Wojskowo-Rewolucyjnej Armii Czerwonej. Do szkół i na uczelnie skierowano 250 funkcjonariuszy partyjnych i 100 komsomolców, a wszelkie eksperymenty w dziedzinie nauczania, również w uczelniach artystycznych, napiętnowano jako „odchylenia lewackie” i „ukryty trockizm”⁵¹.

⁴⁹ A. Rodczenko, *Przestroga*, „Nowyj Lef”, 1928 nr 11, cyt. za: A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, s. 400-401.

⁵⁰ Cyt. za: P. Piotrowski, s. 43.

⁵¹ M. Heller, A. Niekricz, s. 214.

6. Uwagi końcowe.

Centralizowanie władzy przez Stalina i jego frakcję doprowadziło do ujednolicenia systemu administracyjno-organizacyjnego w sztuce i literaturze, a tym samym całkowitego podporządkowania tych sfer partii bolszewickiej. Podczas Zjazdu Pisarzy w Moskwie w 1934 r. Maksym Gorki ogłosił realizm socjalistyczny priorytetową doktryną w sztuce radzieckiej. Głównymi zasadami tego kierunku artystycznego były zasada partyjności, która mówiła o obrazowaniu świata zgodnie z linią partii i propagowaniu jej założeń oraz zasada ideowości, polegająca na przedstawianiu przez twórcę świata jakim być powinien, a nie jaki jest w danym momencie. Ponadto, socrealizm wysuwał postulat ludowości, narodowości (prymat dzieł realistycznych w formie i socjalistycznych w treści)⁵². W pracach artystów zaczęły się pojawiać portrety przedstawicieli władzy, sceny wspólnej pracy w polu, w fabryce, życia prywatnego w rodzinie. Założeniem było również dokładne, w duchu akademizmu, odzwierciedlenie rzeczywistości⁵³.

Realizm socjalistyczny lat trzydziestych doprowadził do sytuacji, w której nie było miejsca dla artystów awangardowych. Cytując Andrzeja Turowskiego: „Jej (awangardy) hasła obróciły się przeciwko niej samej. Zdematerializowane w trakcie awangardowego rozwoju formy języka i ciała przestały być kolebką awangardowej stylistyki i poetyki. Język i ciało – uwolnione z kształtu i jego historii, a obciążone absolutnymi pojęciami – nie odczuwały swego ciężaru szybując w politycznej *ideosferze*. Władza chętnie korzystała z tej sytuacji (...). W realizmie socjalistycznym nie artysta lecz urzędnik *politbiura* stawał się twórcą”⁵⁴.

Po roku 1945 wzory wypracowane w następnych latach w Związku Radzieckim będą powielane w całym tzw. bloku sowieckim, chociaż czasokres panowania socrealizmu w poszczególnych państwach będzie niejednakowy. W samym ZSRR przetrwa niemalże do rozpadu tego państwa.

⁵² Postulat ten nawiązywał do polityki tzw. korenizacji, zapoczątkowanej po zakończeniu wojny domowej i towarzyszącej Nowej Ekonomicznej Polityce rządu radzieckiego w latach dwudziestych. Polityka ta, zwana „zakorzenianiem”, polegała na „wszczepianiu radzieckich instytucji w kultury nierosyjskie”. Zakładano koncesjonowany rozwój narodowy mniejszości w języku ojczystym przy równoczesnym udziale w budownictwie socjalistycznym i tworzeniu poczucia wspólnoty narodowo-państwowej z Rosją Radziecką. Postulaty te miały być realizowane również w muzyce, literaturze czy sztuce wizualnej. Zobacz np.: R. Brubaker, *Nacjonalizm inaczej. Struktura narodowa i kwestie narodowe w Nowej Europie*, przeł. J. Łuczyński, Warszawa – Kraków 1998, s. 29; M. Malia, *Sowiecka tragedia. Historia komunistycznego imperium rosyjskiego 1917-1991*, tłum. M. Hulaś, E. Wyzner, Warszawa 1998, s. 178.

⁵³ W. Baraniewski, *Realizm socjalistyczny*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2007, s. 343.; M. A. Adamska, J. Polak, *Tom kultury. Lata pięćdziesiąte Przewodnik po wydarzeniach kulturalnych w Polsce i na świecie*, Poznań 2008, s. 12-17.

⁵⁴ A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, s. 40-41.