

## Radziecka awangarda między akademizmem a socrealizmem

(Wystawy w Madrycie – Rzymie – Moskwie)<sup>1</sup>

---

Katarzyna Osińska

Zmarły w ubiegłym roku wybitny znawca rosyjskiej awangardy, przede wszystkim architektury lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, autor kilkudziesięciu opracowań monograficznych, książek tłumaczonych na wiele języków (niestety, nie na polski) – Selim Chan-Magomedow, nazywał uformowany w pierwszych trzech dziesięcioleciach XX wieku nowy styl „superstylem” – przewidując, że jego wpływ rozciągnie się na wiek XXI. Nie ulega wątpliwości, że jednym z najważniejszych centrów kształtowania się owego „superstylu” była Rosja Radziecka. Światowy kontekst przyspieszonego rozwoju technicznego zrodził zapotrzebowanie na nowy typ artysty o szerokich kompetencjach, wykraczających poza dotychczas istniejące obszary i podziały – artystów o zaiste „renesansowym” rozmachu. I to właśnie w Rosji pierwszych dekad minionego stulecia pojawiła się mnogość silnych indywidualności, odważnych w swych poszukiwaniach twórców nowych idei, łączących wszystkie zastane dziedziny sztuki i tworzących (bądź rozwijających) nowe, jak fotomontaż, projektowanie użytkowe na skalę przemysłową i tak dalej. Na Zachodzie zainteresowanie radziecką awangardą nie maleje. Dwie duże wystawy – w Madrycie i Rzymie – poświęcone sztuce rosyjskiej i radzieckiej XX wieku prowokują wiele pytań. Pierwsze, na które nie podejmuję się udzielić odpowiedzi, powinno dotyczyć polskiej recepcji tego potężnego zjawiska. Wystawy te bowiem uświadamiają, jak mało o rosyjskiej awangardzie i w ogóle o sztuce, powstającej w Związku Radzieckim, wiemy. Oczywiście, mamy i polskich historyków sztuki zainteresowanych awangardą, jak Andrzej Turowski (działający, notabene, we Francji), mieliśmy i mamy literaturoznawców i tłumaczy, specjalizujących się w literackich dokonaniach twórców zaliczanych do awangardy, ale nie ma co ukrywać, że wiele obszarów i wielu twórców, nawet jeśli znanych kilku specjalistom, pozostaje nieznanymi szerszemu odbiorcy. Tymczasem badania nad awangardą przynoszą wciąż nowe odkrycia, a także

---

<sup>1</sup> Jest to poszerzony wariant tekstu, który ukazał się pod tytułem: *Pytania o sztukę radziecką dzisiaj. Madryt – Rzym – Moskwa* w czasopiśmie „Didaskalia”, 2012, nr 107, s. 142-147

przewartościowania ustalonych – wydawałoby się – dogmatów. Polska pozostaje na uboczu tego ruchu naukowego i wystawienniczego.

Kolejna kwestia wynika z poprzedniej. Otóż historia nader często niesprawiedliwie poczyna sobie z dziedzictwem przeszłości. Trzeba niekiedy długiego czasu, by odkryć na nowo zjawiska wymazane niemal z pamięci, a nie mniej cenne niż te, które należą do kanonu. I wreszcie pytanie – które stawia przede wszystkim wystawa rzymska – dotyczące relacji między awangardą, zwłaszcza jej nurtem abstrakcyjnym, a sztuką szeroko rozumianego realizmu.

## Madryt

Ogłoszony rokiem Rosja-Hiszpania 2011 upłynął pod znakiem wzajemnych kontaktów kulturalnych: wystaw, koncertów, występów teatralnych i baletowych, pokazów filmowych, w tym przedsięwzięć tak spektakularnych, jak prezentacja zbiorów madryckiego Prado w petersburskim Ermitażu, duża wystawa twórczości Salvadora Dali w moskiewskim Muzeum imienia Puszkina czy wystawa prezentująca kolekcję sztuki XX wieku z Walencji – w Muzeum Sztuki Współczesnej w Moskwie. Pod koniec roku, w ramach rewizyt, w Prado otwarto wystawę przywiezioną z Ermitażu, o czym szeroko informowały hiszpańskie media oraz uliczna reklama. Nieco wcześniej, 7 października, zainaugurowano w Centrum Kulturalnym (jakich kilka w Madrycie, a wszystkie znakomite!) La Casa Encendida (będąca częścią Obra Social Caja Madrid, czyli organizacji wspierającej akcje społeczne finansowanej przez najstarszy bank hiszpański Caja Madrid) wystawę *La Caballería Roja. Creación y poder en la Russia soviética de 1917 a 1945* (Czerwona kawaleria. Twórczość i władza w Rosji Radzieckiej od 1917 do 1945). Wystawę współorganizowali partnerzy rosyjscy z Centrum Muzealno-Wystawienniczym ROSIZO na czele, przy wsparciu Ministerstwa Kultury Federacji Rosyjskiej oraz Ministerstwa Spraw Zagranicznych Hiszpanii. Kuratorką była Rosa Ferré.

Jeśli organizatorzy postawili sobie za cel przybliżenie hiszpańskiej publiczności obszary sztuki ciągle mało w Hiszpanii znanej z powodu długotrwałej politycznej izolacji obu krajów, to ekspozycja otwarta codziennie, włączając w to święta, od 10 do 22, z bezpłatnym wstępem, takie zadanie z pewnością wypełniła. Zgromadzone eksponaty, reprezentujące wszystkie bodaj dziedziny sztuki: od malarstwa i innych sztuk wizualnych, poprzez literaturę, film, teatr, po muzykę, dały fascynujący w swej złożoności obraz epoki. W założeniu wystawa miała być – na co wskazywał jej podtytuł – próbą ukazania relacji twórczości i władzy. Założenie to wyraziło się przede wszystkim w chronologicznym planie ekspozycji: od pełnej entuzjazmu, nieskrępowanej jeszcze cenzuralnymi ograniczeniami i „antyformalistycznymi” nagonkami sztuki lat dwudziestych po wypełniające

funkcję propagandową i dydaktyczną, monumentalne dzieła z końca lat trzydziestych i początku czterdziestych. Ten chronologiczny układ mógłby negatywnie zaważyć na całości – jako zbyt oczywisty w przedstawieniu znanego powszechnie wyobrażenia o ewolucji, jaką przeszła radziecka sztuka porewolucyjna. Jednak bogactwo i różnorodność eksponatów siłą rzeczy komplikowało ten pozornie prosty przekaz.

Obrazy, grafika, fotografie, zarówno dokumentalne, jak i artystyczne, rzeźby i inne obiekty przestrzenne, makiety dekoracji, projekty kostiumów oraz przedmiotów codziennego użytku, książki i archiwalia dotyczące literatury, kino artystyczne i filmowe materiały dokumentalne oraz inne obiekty, jak na przykład figury szachowe, przedstawiające świat kapitalistyczny i Rosję Radziecką, autorstwa Wasilija Guriewa, czy prawdziwy theremin, instrument elektromechaniczny skonstruowany przez Lwa Termena, na którym można było samemu „zagrać” – pochodziły ze zbiorów muzeów rosyjskich oraz zagranicznych, jak Muzeum Guggenheima czy kolekcja Costakisa w Salonikach. Wystawę otwierał obraz Kazimierza Malewicza *Szarża czerwonej kawalerii* z lat 1928-1932, który nie tylko nadał tytuł całości, ale też miał zapewne oddać energię i ekspansywność radzieckiej sztuki. A za Malewiczem, reprezentujący różne kierunki (niekoniecznie awangardowe): Władimir Tatlin (ze szkicami słynnych modeli latających – „Letatlinów”), Wasilij Kandinski, Paweł FILONOW, Marc Chagall, konstruktywizm obok sztuki figuratywnej, a także wiele przykładów agitpropu, w tym Okna ROSTA Majakowskiego, filmy przedstawiające inne formy agitacji, jak słynne agit-pociągi z wymalowanymi na nich satyrycznymi rysunkami, prototypami współczesnych politycznych graffiti. Obok – gabloty z eksponatami przedstawiającymi historię literatury po 1917 roku, projekty dekoracji i kostiumów do rewolucyjnych spektakli, przy czym – i to pierwsze zaskoczenie (dla znawcy tematu) – niekoniecznie tych najbardziej znanych. Jeśli *Misterium-buffo* Majakowskiego, to nie w postaci wielokrotnie reprodukowanych rysunków samego autora, lecz projektów dekoracji ukraińskiego awangardzisty Aleksandra Chwostienko-Chwostowa do spektaklu wystawionego w Teatrze Heroicznym w Charkowie w reżyserii Grigorija Awłowa (1921). Jeśli Meyerhold, to bez prawie zawsze przy takich okazjach eksponowanej konstrukcji Lubow Popowej do *Rogacza wspaniałego* Crommelyncka (1922), lecz ze znacznie rzadziej prezentowaną (pochodzącą ze zbiorów Muzeum Teatralnego im. Bachruszyna) makietą El Lissitzkiego do niezrealizowanej sztuki Siergieja Tretjakowa *Pragnę dziecka!* (1929). Obok projektów Aleksandra Rodczenki czy Aleksandra Dejneki do spektakli Meyerholda, Aleksandry Ekster czy Wadima Ryndina dla Teatru Kameralnego Tairowa, sporo uwagi poświęcono zapomnianemu nieco, a w Polsce nieznanemu,

leningradzkiemu reżyserowi i scenografowi Nikołajowi Akimowowi (co znalazło wyraz w katalogu, w osobnym artykule Jeleny Fiedosowej: *Odkrywanie Nikołaja Akimowa*).

Wyjść poza schematy, pokazać najsłynniejsze zjawiska z innej, niż przyjęta powszechnie, perspektywy: to najważniejsza – jak się zdaje – ambicja kuratorki. Stąd, jeśli, na przykład, fotomontaż – jedna ze specjalności rosyjskiej awangardy, to nie tylko Aleksandr Rodczenko, ale też Gustaw Kłucis. Czyli jeden z tych artystów, których twórczość w ostatnich dekadach przyciąga uwagę Zachodu, w Polsce natomiast znany (w wąskim kręgu) głównie za sprawą publikacji manifestu *Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki propagandowej* (1931)<sup>2</sup>. Gustaw Kłucis (1895-1938) pochodził z Łotwy (która w poważnym stopniu zasilila szeregi awangardy; poza nim, do wybitnych przedstawicieli konstruktywizmu należał Karl Ioganson; awangardowy nurt sztuki figuratywnej reprezentowali Aleksandr Drewin i Aleksandr Łabas; z Rygi wywodził się Siergiej Eisenstein). Był, między innymi, uczniem Malewicza, studentem, a później wykładowcą w słynnym WChUTEMAS-ie<sup>3</sup>; członkiem lewicowych ugrupowań artystycznych, w tym LEF-u<sup>4</sup>. Twórcą, łączącym doświadczenia suprematyzmu i konstruktywizmu (to się zdarzało), autorem graficznych i przestrzennych konstrukcji, a także fotomontaży i plakatów, fotografikiem, eksperymentującym z kolorem. Zdaniem autora poświęconej mu monografii, Selima Chan-Magomiedowa, Kłucis odegrał wybitną rolę na etapie przejścia od eksperymentów malarskich, na których koncentrowali się pionierzy awangardy w latach dziesiątych i na początku dwudziestych do etapu, trwającego od początku lat dwudziestych do trzydziestych, kiedy to prym w tworzeniu nowego stylu przejęły awangardowe kierunki w architekturze. Sam Kłucis zresztą podejmował wyzwania architektoniczne (podobnie jak większość przedstawicieli lewicowych kierunków w sztuce) i stworzył wiele projektów małej architektury: kiosków, trybun, głośników nazywanych „radiooperatorami”. Według Chan-Magomiedowa: „Prawdopodobnie to Kłucis w sposób najbardziej przekonujący przełożył eksperymenty z abstrakcyjnymi konstrukcjami przestrzennymi na język realnych obiektów. Ażurowe konstrukcje instalacji, uzupełnione przez hasła, anteny, ekrany, reproduktory i rozmaite elementy dynamiczne (obrotowe, wysuwające się i rozkładające), stworzyły charakterystyczne dla początku lat dwudziestych artystyczne oblicze dizajnu w środowisku miejskim i wniosły istotny wkład w formowanie się stylistyki wczesnego konstruktywizmu”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> W przekładzie Z. Klimowiczowej z komentarzem E. Grabskiej w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybór i opracowanie E. Grabska i H. Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, s. 336-342. Ten sam manifest, w nieco dłuższej wersji, pt. *Fotomontaż jako środek agitacji i propagandy* (przeł. J. Litwinow) opublikował w swojej antologii A. Turowski, *Między sztuką a komuną*, Universitas, Kraków 1998, s. 487-496.

<sup>3</sup> Wysszyje chudożestwiennie-techničeskie mastierskije - Wyższe Warsztaty Artystyczno-Techniczne – więcej na ten temat w dalszej części niniejszego tekstu.

<sup>4</sup> Lewyj front iskusstw - Lewicowy Front Sztuki.

<sup>5</sup> S. O. Chan-Magomiedow, *Gustaw Kłucis* [seria „Tworcy awangarda”], „Akopow Dizajn”, Moskwa 2011, s. 97.

Obok Aleksandra Rodczenki i El Lissitzkiego, Kłucis odegrał też decydującą rolę w rozwijaniu fotomontażu, przy czym najwięcej wysiłku poświęcił tworzeniu fotomontażowych plakatów propagandowych, przedstawiających radzieckie osiągnięcia w sporcie czy przemyśle. Charakterystyczne cechy jego sztuki plakatowej, jak zwielokrotnienie wizerunków gimnastyków czy żołnierzy ukazanych w dynamicznych, konstruktywistycznych ujęciach, zostają w latach trzydziestych uzupełnione o poszukiwania w zakresie monumentalnej fotografii, używanej do dekorowania ulic i placów i – dodajmy – będącej poprzedniczką współczesnej fotografii reklamowej. Dzięki rozwojowi poligrafii możliwe stało się tworzenie gigantycznych fotomontaży, które – umieszczane na specjalnych rusztowaniach – wtargnęły w przestrzeń miejską. Kłucis został rozstrzelany w 1938 roku i nie zdążył – choć to było planowane – wziąć udziału w Światowej Wystawie w Nowym Jorku pod hasłem „Budujemy świat jutra”, otwartej 1 kwietnia 1939 roku. Po latach zapomnienia, pierwsza indywidualna wystawa prac artysty odbyła się w 1970 roku w Ryskim Muzeum Sztuki. W ostatnich latach trwa pochód jego spuścizny przez światowe sale wystawiennicze: w 1991 roku miała miejsce retrospektywa jego twórczości w Kassel, w 2008 – w Hadze, w 2009 – w Madrycie, a w 2010 roku ponad sto eksponatów ze zbiorów Łotewskiego Narodowego Muzeum Artystycznego (Latvijas Nacionālais mākslas muzejs) pokazano w Kordobie i Sewilli. Podwójna wystawa fotografii Kłucisa i jego żony, Walentyny Kułaginy, w Nowojorskim Centrum Fotografii potwierdziła rosnące zainteresowanie sztuką artysty, motywowane, o czym pisze historyk radzieckiego dizajnu Aleksandr Ławrientjew, klipowo-montażową recepcją współczesnego świata.

Wystawa madrycka zajęła dwa poziomy La Casa Encendida; w części podziemnej budynku zgromadzono eksponaty z lat trzydziestych i czterdziestych, okresu znanego jako „sorealizm”. Także w tej części wystawy, dzięki różnorodności obiektów, obraz epoki, postrzeganej zazwyczaj w dużym uproszczeniu, komplikował się. Generalnie ten okres podlega obecnie znaczącym przewartościowaniom, wynikającym choćby z dystansu czasowego, który pozwala na mniej emocjonalne przyjrzenie się zjawiskom z tamtej epoki, a także z prób wpisania sztuki radzieckiej w szerszy, międzynarodowy kontekst. Coraz większe zainteresowanie budzi w ostatnich latach twórczość niektórych malarzy z lat trzydziestych i czterdziestych, wywodzących się z ugrupowania OST (Stowarzyszenie Malarzy Sztalugowych) – zwłaszcza Aleksandra Dejneki czy Jurija Pimienowa. Warto dodać, że równoległe do *Czerwonej kawalerii*, w Madrycie prezentowana była wystawa monograficzna Dejneki – w Fundación Juan March (do 15 stycznia 2012 roku).

Ekspozycja, poza efektami wizualnymi, dostarczała też wrażeń słuchowych – została bowiem obficie zilustrowana nagraniami muzycznymi. Obok pieśni masowych, w salach

poświęconych latom trzydziestym i czterdziestym wyeksponowano wiele materiałów dokumentalnych, dotyczących biografii oraz twórczości, między innymi, Prokofiewa i Szostakowicza. Jeśli chodzi o tego ostatniego twórcę, to znalazły tu miejsce projekty kostiumów leningradzkiej scenografki Tatiany Bruni do baletu *Bolec* (*Bołt*, 1931), a także fotograficzna dokumentacja baletu *Złoty wiek* (*Zołotoj wiek*, 1930), wystawionego w scenografii innej wybitnej, pracującej dla teatru, artystki Walentyny Chodasiewicz. Zatem, znowu: nie, powiedzmy, inscenizacja pamiętnego *Nosa* z 1930, lecz przykłady dzieł mniej znanych, ciekawie łączących tematykę produkcyjną (w *Bolcu*) czy polityczną (w antykapitalistycznym *Złotym wieku*, którego libretto przedstawiało perypetie drużyny radzieckich piłkarzy przebywającej w jednym z miast Zachodniej Europy<sup>6</sup>) z muzyką, obficie wykorzystującą motywy i gatunki popularne oraz oprawą, nawiązującą do awangardowej estetyki z poprzedniej dekady. Nawiasem mówiąc przypomnienie tych właśnie dzieł uświadamia jak bardzo ponadczasowym (a zarazem przynależnym do epoki) kompozytorem był Szostakowicz - ze swoim zainteresowaniem muzyką popularną. Oraz jak bardzo zwodnicze jest nakładanie na muzykę klisz tematycznych (wywiedzionych w tym wypadku z librett) i wyciąganie daleko idących wniosków, dotyczących upolitycznienia samej muzyki. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych tematyka produkcyjna czy (w szerokim znaczeniu) agitacyjna w spektaklach teatralnych, operowych i baletowych stała się faktem. Bardziej lub mniej schematyczne scenariusze służyły za punkt wyjścia do powstawania spektakli czy filmów, cieszących się powodzeniem wśród widzów ze względu na ich widowiskowość. Podczas gdy tematami produkcyjnymi towarzyszyła zazwyczaj estetyka bardziej ascetyczna, często nawiązująca do konstruktywizmu, to wątki antykapitalistyczne, antyburżuazyjne stawały się pretekstem do korzystania z zachodniej kultury popularnej – zwłaszcza amerykańskiej. Już w połowie lat dwudziestych krytycy żartowali na temat inscenizacyjnych sposobów przedstawiania Zachodu:

„Pytanie: Czym zajmuje się burżuj europejski?

Odpowiedź: Tańczy fokstrota i modli się do boga.

Pytanie: Czym jest system burżuazyjny?

Odpowiedź: Restauracją i kabaretem.

Pytanie: Co to jest rewolucja?

Odpowiedź: Rewolucja jest wtedy, gdy pod koniec trzeciej części, w mniej więcej, dwudziestym epizodzie [aluzja do montażowych technik stosowanych w inscenizacjach teatralnych lat 20. – K.O.], gaśnie światło, gazeciarz krzyczy: strajk generalny; czasem też

<sup>6</sup> Zob. szerzej: K. Meyer, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 93-110.

rozlegają się wystrzały (pustymi nabojami), psujące powietrze na widowni, gdzie i tak wentylacja jest zła.

*Pytanie:* A co to takiego: ukarane zepsucie?

*Odpowiedź:* To czarująca Babanowa, która choć jest zepsuciem, to zawsze odnosi największy sukces<sup>7</sup>.

Maria Babanowa, o której tu mowa, święciła triumfy na scenie teatru Meyerholda. Przygotowana pod względem ruchowym dzięki treningowi biomechanicznemu, zasłynęła w latach dwudziestych jako wykonawczyni numerów kabaretowych i tanecznych – znakomicie tańczyła fokstrota – w „antykapitalistycznych” spektaklach. Zachodnie, zwłaszcza amerykańskie, emblematy i gadzety na scenie radzieckiej stały się modą, podobnie, jak zachodnie tańce: tanga, kankany czy amerykański step (czyli, inaczej: czeczotka). I to do nich sięga, nimi się inspirowa i przetwarza je Szostakowicz, podobnie, jak czynią to inni kompozytorzy rosyjscy i zachodni w tym okresie, o czym przypomina w swojej książce o Szostakowiczu Krzysztof Meyer, przywołując Dariusa Milhauda, Francisa Poulenca, młodego Prokofiewa, Paula Hindemitha i zwłaszcza Igora Strawińskiego<sup>8</sup>. Ze *Złotego Wieku*, na który złożyło się trzydzieści siedem numerów muzycznych, pochodzi między innymi aranżacja słynnego (i popularnego w latach dwudziestych w Związku Radzieckim) amerykańskiego fokstrota *Thaiti Trott* (inaczej: *Tea for Two* z musicalu *No, no Nanette* Vincenta Youmansa), a także często wykonywane i dzisiaj tango. Popularne tańce, często w persyflażowej postaci pojawiają się też w *Bolcu* ze znanym, głównie ze suity, powstałej w oparciu o muzykę baletową, taniem i innymi tańcami, w tym „tańcem biurokraty”. Oba balety (zwłaszcza *Złoty Wiek*) spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem widowni, gorzej było z krytyką. Jeśli bowiem w połowie lat dwudziestych nawiązania do zachodnich realiów i muzyki rozrywkowej, prowokowały żartobliwe komentarze (jak wyżej) lub co najwyżej krytykę, to od końca lat dwudziestych, a zwłaszcza od drugiej połowy następczej dekady, tego rodzaju twórczość wywoływała napaści. Po premierze *Złotego Wieku*, na Szostakowicza posypały się gromy za: „burżuazyjny styl fragmentów przypominających rewię”<sup>9</sup>. *Bolcowi* zarzucano –jak pisze Meyer – „obojętność wobec wszelkich idei, formalizm” itp. Spektakl zdjęto z afisza natychmiast po premierze, muzyka jednak pozostała (wykonywana w postaci suity), a niedawno – dodajmy - *Bolt* powrócił na scenę w nowym opracowaniu i w choreografii Aleksieja Ratmańskiego – premiera odbyła się w 2005 w Teatrze Bolszoi w Moskwie<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> M. Lewidow, *Prostye istiny*, „Nowyj zritel” 1924, nr 39, s. 4; cyt. za: M. Turowskaja, *Babanowa. Legiendy i biografija*, „Iskusstwo”, Moskwa 1981, s. 58-59.

<sup>8</sup> Zob. K. Meyer, op. cit., s. 94.

<sup>9</sup> Cyt. za: ibidem, s. 102.

<sup>10</sup> Rejestracja całości – zob. <http://www.youtube.com/watch?v=xPouO1wMYGs&feature=related>

Jeśli tematyka produkcyjna w latach dwudziestych nie musiała określać estetyki spektaklu, filmu czy baletu, to pojęcie „sorealizm” używane jako charakterystyka sztuki powstającej od lat trzydziestych do co najmniej połowy pięćdziesiątych, wydaje się zwodnicze. Z pewnością – budzi zastrzeżenia jeśli stosowane jest wobec muzyki, o czym przekonująco mówił w dyskusji redakcyjnej opublikowanej na łamach pisma „De Musica » (Vol. III, 2002) Michał Bristiger<sup>11</sup>. Wystawa dowodzi problematyczności nakładania kliszy „sorealizmu” na całość malarstwa i innych sztuk plastycznych, powstających w tym okresie. Wystarczy porównać prezentowany na wystawie ascetyczny, oszczędny w środkach portret Majakowskiego pędzla Dejneki (1941) z akademickimi portretami Izaaka Brodskiego, przedstawiającymi Stalina (1933) czy Gorkiego (1937), by się przekonać, że, po pierwsze, nie cała sztuka epoki została zunifikowana oraz, po drugie, jak wielką trudność sprawia zdefiniowanie sorealizmu, którego bodaj najważniejszymi estetycznymi wyróżnikami są monumentalizm (istniejący w epokach minionych) oraz eklektyzm stylistyczny.

W gablotach w dolnej części ekspozycji znalazło odzwierciedlenie bogate życie literackie epoki, w tym przykłady twórczości pisarzy zaangażowanych w budowanie nowego ustroju, jak i tych pozostających na uboczu, a zatem, z jednej strony Maksima Gorkiego, Borisa Pilniaka, z drugiej Achmatowej, Mandelsztama, Cwietajewej, Pasternaka czy Bułhakowa, a także Andrieja Płatonowa, Jewgienija Zamiatina czy poetów z grupy OBERIU<sup>12</sup>. Nie zabrakło dokumentów, obrazujących prześladowania okresu Wielkiego Terroru. Nie da się bowiem oddzielić sztuki od polityki w epoce stalinowskiej. A jednak wystawy nie zdominowała perspektywa politycznych represji. Kuratorka Rosa Ferré w wywiadzie udostępnionym na stronie internetowej ROSIZO zauważyła: „Wyniki twórczości zawsze są ciekawe, jeśli nie ogranicza jej talent artysty, lecz realne życie i władza – i to jest najważniejsze na naszej wystawie.”

Uzupełnieniem wystawy stał się wspaniały katalog, który z powodzeniem może pełnić funkcję przewodnika, czy wręcz podręcznika. Katalog otwiera tekst filologa, kulturoznawcy Jewgienija Dobrienki, profesora uniwersytetu w Sheffield, omawiającego politykę kulturalną (i kulturę polityczną) lat dwudziestych oraz – w drugiej części katalogu – epoki stalinowskiej: badacz analizuje tu reprezentacje epoki stalinowskiej, mechanizmy przekształcania historii w konstrukt ideologiczny oraz powstawania nowej radzieckiej tożsamości. Jekatierina Diegot’ z kolei porusza problem recepcji sorealizmu przez krytykę artystyczną, przywołując, między innymi, opinię Borisa Groysa, który negował możliwość oceny tego zjawiska z punktu widzenia

<sup>11</sup> Zob.: [http://free.art.pl/demusica/De\\_Mus\\_3/DM\\_03\\_04.htm](http://free.art.pl/demusica/De_Mus_3/DM_03_04.htm)

<sup>12</sup> Ob’jedinienije rialnogo iskusstwa – Zrzeszenie Sztuki Realnej.



krytyki sztuki. To jeden z ciekawych problemów, jakie wciąż stoją przed badaczami tej epoki: czy można pisać o sztuce tak zwanego socrealizmu za pomocą kryteriów historii sztuki, a nie wyłącznie narzędzi socjologicznych czy politologicznych? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba się zastanowić, jakie są wyznaczniki socrealizmu. Wystawa madrycka dowodzi, jak trudno ustalić wspólną płaszczyznę dla tak odmiennych dzieł, jak nawiązujące do akademizmu XIX-wiecznego monumentalne przedstawienia zdarzeń historycznych czy portrety przywódców politycznych – z jednej strony, a z drugiej – propagujące osiągnięcia systemu, pracę, sport, wypoczynek, wywodzące się z awangardy, malarstwo Dejneki, Pimienowa czy malarzy mniej znanych, będących odkryciem ekspozycji, jak Wilhelm Łukin z martwą naturą *Węgiel Kuzbasu* z 1938 roku (na której łopata z węglem leży na gazecie „Prawda” – tytuł odwrócony jest do góry nogami – przykrywając portret Stalina) czy Jekatierina Ziernowa z nieznanym, pochodzącym ze zbiorów Muzeum w Archangielsku obrazem *Fabryka* (1929). Samo kryterium „realizmu” czy tematyki socjalistycznej, a nawet produkcyjnej, nie wystarcza do ustalenia jednoznacznych kryteriów.

W katalogu znalazło się również wiele tekstów szczegółowych. Wydaje się, że prawie żadne z ważnych zjawisk omawianego okresu nie zostało pominięte, choć na przykładzie teatru widać, że pomysłodawcy ekspozycji skupili się na twórcach reprezentujących poszukiwania w duchu nowej epoki: na Meyerholdzie czy Tairowie (piszą o nich Rosa Ferré i Dmitrij Rodionow), a nie na tradycyjalistycznym estetycznie teatrze Stanisławskiego albo mniej awangardowym teatrze Wachtangowa. Czytelnik znajdzie w katalogu teksty poświęcone różnym kierunkom w literaturze, w tym satyrze Ilfa i Pietrowa, Michaiłowi Zoszczenko, grupie OBERIU, Izaakowi Bablowskiemu – a wszystko to z uwzględnieniem szerszego kontekstu kulturalnego i politycznego. Omówione zostały nie tylko eksperymenty w sztukach wizualnych, ale też – w artykule Andrieja Smirnowa i Lubowii Pczołkińskiej – poszukiwania na pograniczu medycyny, matematyki i muzyki oraz działania pionierów eksperymentów dźwiękowych. I znowu, nie tylko Lwa Termena, ale też, na przykład, twórcy utopijnych, futurystycznych projektów zmiany stroju muzycznego – Arsenija Awraamowa, autora legendarnej *Symfonii syren*, wykonanej w 1922 roku z okazji piątej rocznicy rewolucji październikowej w Baku; w charakterze instrumentów zostały użyte syreny zakładów przemysłowych, statków, klaksony samochodów, dźwięk dzwonów oraz wystrzały armatnie. W rok później „symfonię” powtórzono w Moskwie. Zachowały się dokumenty, dotyczące organizacji wydarzenia, w których możemy przeczytać między innymi: „Z inicjatywy Moskiewskiego Proletkultu w VI rocznicę Października podczas demonstracji zostanie wykonana symfonia „La” na urządzenia parowe i syreny rejonu Zamoskworieckiego oraz dworców kolejowych. [...] Magistrala parowa (60 syren) zostanie skoncentrowana na dachu centralnej

elektrowni (nabierieżnaja Rauszskaja). Grupę „perkusyjną” (armaty, karabiny maszynowe, transport miejski, salwy karabinowe) przygotowuje sztab RWSR [Rewolucyjna Wojenna Rada Republiki – K.O.]. Zgodę wyraził oraz środki na organizację przeznaczył MK RKP(b) [Komitet Moskiewski Rosyjskiej Komunistycznej Partii Bolszewików]. Zostaną wykonane: „Marsylianka”, „Międzynarodówka”, marsz „Młoda Gwardia”, „Warszawianka” i „Marsz pogrzebowy”<sup>13</sup>.

Ważny tekst autorstwa Christiny Lodder dotyczy WChUTEMAS-u – Wyższych Warsztatów Artystyczno-Technicznych, uczelni powstałej w 1920 roku w Moskwie, kształcącej w oparciu o nowe metody i nowe wyznaczniki estetyczne w zakresie architektury, wzornictwa, projektowania użytkowego. W zachodnich badaniach pojawia się w ostatnich latach opinia, że założony w rok po Bauhausie WChUTEMAS miał porównywalne, a w niektórych dziedzinach większe znaczenie dla rozwoju modernizmu niż uczelnia niemiecka. Nie zyskał natomiast takiej sławy jak Bauhaus, szerzej rozreklamowany w latach dwudziestych w prasie zachodniej. O prowadzonej we WChUTEMAS-ie edukacji świadczą same nazwiska wykładowców, wśród których byli przedstawiciele różnych generacji i kierunków w architekturze i malarstwie, jak Fiodor Szechtel, Iwan Żołtowski, Aleksiej Szczusiew, Nikołaj Ładowski, Konstantin Mielnikow, Władimir Faworski, Władimir Tatlin, El Lissitzki, Aleksandr Rodczenko czy Warwara Stiepanowa. Ten rozrzut generacji i doświadczeń kadry pedagogicznej zapewniał studentom opanowanie podstaw warsztatu, opartego na starym porządku, a zarazem otwierał im nowe perspektywy artystyczne – w dwóch pracowniach, w których prowadzono zajęcia według metod eksperymentalnych.

Wreszcie w artykule kuratorki Rosy Ferré o epoce przyspieszenia (*El tiempo se acelera*) przypomniane zostały eksperymenty naukowe, i już nie tylko wynalazki techniczne czy nowe koncepcje ekonomiczne, ale poszukiwania (popierane, między innymi, przez Lwa Trockiego) w dziedzinie psychologii, fizjologii, medycyny, biologii. W tym działalność Instytutu Mózgu, założonego w Moskwie w 1928 roku w oparciu o laboratorium, powołane z kolei w roku 1924 do zbadania mózgu Lenina. Celem badań (prowadzonych początkowo pod kierunkiem niemieckiego neurologa Oskara Vogta) było znalezienie materialnego uzasadnienia dla geniuszu Lenina. Z czasem zaczęto badać innych zmarłych wybitnych działaczy, uczonych, artystów i do Panteonu Mózgu trafiły między innymi mózgi Henri Barbusse’a, Andrieja Bielego (zwróćmy uwagę na fakt, że zainteresowanie budził nie tylko geniusz komunistów), Aleksandra Bogdanowa, Konstantina Ciołkowskiego, Maksima Gorkiego, Nadieždy Krupskiej, Anatolija Łunaczarskiego, Iwana Miczurina, Iwana Pawłowa, Lwa Wygotskiego. Mózgi mierzono, ważono (okazało się, że mózg Majakowskiego ważył 1700 gramów, Gorkiego – 1420, a Lenina – 1340), fotografowano, badano,

<sup>13</sup> *Agitacyjonno-massowoje iskusstwo. Oformlenije prazdniestw. 1917-1932*, „Iskusstwo”, Moskwa 1984, s. 131.

rejestrowano inne dane psychofizyczne zmarłego, ale też szukano kulturowych uzasadnień wyjątkowości danego człowieka, gromadząc materiały na temat jego życia, relacje świadków i tym podobne<sup>14</sup>. Ta – słusznie przypomniana w kontekście wystawy o sztuce radzieckiej – sprawa potwierdza, że w epoce traktowanej jako wcielenie kolektywizmu, masowości, odindywidualizowania, zainteresowanie budziła wybitna jednostka. Ten, jeden z wielu paradoksów „wielkiej utopii” znalazł odzwierciedlenie w całej wystawie: wychodzi się z niej z przeświadczeniem, że o kształcie epoki zdecydowały właśnie jednostki – nieprzeciętne, obdarzone wyobraźnią, charyzmatyczne.

### Rzym i Moskwa

O ile organizatorzy ekspozycji madryckiej postawili sobie za cel maksymalnie szerokie przedstawienie sztuki radzieckiej pierwszej połowy XX wieku – i cel ten osiągnęli (wystawa porządkuje, ma wielkie walory poznawcze, nie narzucając zarazem jednoznacznych ocen), o tyle zorganizowana w ramach innego międzynarodowego projektu: Rok Włochy-Rosja wystawa w rzymskim Palazzo delle Esposizioni wprowadza zamieszanie. Już jej tytuł: *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970* (Realizmy socjalistyczne. Wielkie malarstwo radzieckie 1920-1970) budzi zakłopotanie. Po pierwsze, czy możemy mówić o różnych „realizmach socjalistycznych” w odniesieniu do radzieckiego malarstwa? Po drugie: jak się mają owe „sorealizmy” do proponowanych ram czasowych ekspozycji? Przyjęło się przecież uważać, że samo zjawisko narodziło się na początku lat trzydziestych i – przynajmniej formalnie – zakończyło po śmierci Stalina. Zdumienie potęguje się w momencie przekroczenie progu pierwszej sali ekspozycyjnej, obejmującej lata 1920-1928 (wystawa pomyślana została chronologicznie), gdzie obok siebie wiszą: wielkie płótno Izaaka Brodskiego *Ceremonia otwarcia II Kongresu III Międzynarodówki*, obrazy Kuźmy Pietrowa-Wodkina, Pawła Filonowa czy Aleksandra Dejneki. No bo jakież to socrealista ze zmarłego w 1927 roku Pietrowa-Wodkina, który nawet nie dożył epoki socrealizmu? Albo ze znakomitego Pawła Filonowa, nawiązującego do kubizmu wynalazcy kierunku „sztuki analitycznej”?

Z czasem sprawa zaczyna się wyjaśniać: twórca koncepcji wystawy Matthew Bown zaplanował pokazanie – pod hasłem niezbyt jednak fortunnym, ale być może podyktowanym względami reklamowymi – te nurty radzieckiego malarstwa, które nie zaliczają się do abstrakcji.

<sup>14</sup> Na temat działalności Instytutu Mózgu zob. m. in.: M. Spiwak, *Posmiertnaja diagnostyka gienialnosti. Eduard Bagriackij, Andriej Bielyj, Władimir Majakowskij*, Agraf, Moskwa 2001. Autorka opublikowała i przeanalizowała materiały na temat trzech wymienionych w tytule pisarzy – w oparciu o archiwa G. Polakowa z Instytutu Mózgu.

A zatem: żadnego konstrukttywizmu czy suprematyzmu, lecz różne kierunki sztuki figuratywnej, realistycznej – w różnych konotacjach tego słowa (stąd liczba mnoga w tytule: realismi).

Okazuje się zatem, że przez cały okres radziecki, nawet w latach ekspansji nowego „superstylu”, różne „realizmy” miały się dobrze. Przy czym, nietrudno się zorientować, że owe „realismi” – to niekoniecznie realizm akademicki, lecz również inspirowane awangardą przykłady sztuki figuratywnej. Wystawa włoska eksponuje, między innymi, twórczość Aleksandra Dejneki (jego malarstwo prezentowano na początku ubiegłego roku w Rzymie na dużej wystawie monograficznej, do której wydano katalog – ciężkie, opasłe i piękne dzieło sztuki poligraficznej), Piotra Wiljamsa, Jurija Pimienowa, Solomona Nikritina – wszyscy wywodzili się ze wspomnianego już ugrupowania OST (które utworzyła w 1925 roku młodsza generacja absolwentów WChUTEMAS-u, zbuntowanych przeciwko abstrakcji), a także bliskich im stylistycznie Aleksandra Samochwałowa, Aleksandra Łabasa, wywodzącego się z symbolizmu Pawła Kuzniecowa, czy „rosyjskiego Matisse’a” – Gieorgija Rublowa (na wystawie prezentowany jest, między innymi, zupełnie nie monumentalny portret Stalina, siedzącego w białym wiklinowym fotelu i czytającego gazetę „Prawda”, z psem u nóg). W kolejnych przedziałach czasowych zaprezentowano płótna spadkobierców „awangardowego realizmu” pierwszej połowy XX wieku – przede wszystkim przedstawiciele tak zwanego surowego stylu końca lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, jak Wiktor Popkow czy Gelij Korżew z jego monumentalnymi zbliżeniami ludzkich twarzy.

Jednak to nie obecność dobrego malarstwa, wywodzącego się z awangardy nieabstrakcyjnej w sztuce radzieckiej XX wieku, jest największą niespodzianką wystawy. Jej niewątpliwy walor poznawczy polega na uświadomieniu, że w Związku Radzieckim nigdy nie została zerwana tradycja rosyjskiej sztuki realistycznej drugiej połowy XIX wieku, tradycja „Pieriedwiżników” (ugrupowania, którego pełna nazwa brzmiała: Towarzystwo Objazdowych Wystaw Artystycznych), tradycja Ilji Riepina, Wasilija Surikowa oraz – generalnie – malarstwa akademickiego. Przywołany wcześniej obraz Izaaka Brodskiego *Ceremonia otwarcia II Kongresu III Międzynarodówki*, będący monumentalnym przedstawieniem historycznego wydarzenia, z tłumem delegatów i przemawiającym Leninem, powstał nie w późnych latach trzydziestych lub czterdziestych (z którymi nieuchronnie taki rodzaj malarstwa się kojarzy), lecz między rokiem 1921 a 1924, czyli w okresie kulminacji rozwoju kierunków awangardowych.

Izaak Brodski, urodzony w 1883 roku (a więc o trzy lata młodszy od Malewicza i o dwa starszy od Tatlina), absolwent Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, uczeń Riepina, do końca życia (zmarł w 1939 roku) malował portrety (w tym wodzów rewolucji, zwłaszcza Lenina,

ale wcześniej też Kiereńskiego) i sceny historyczne w XIX-wiecznej realistycznej manierze. Po rewolucji był jednym z przedstawicieli – obok innych malarzy, zaliczanych do socrealizmu: Borisa Iogansona czy Aleksandra Gierasimowa – ugrupowania AChRR, czyli Stowarzyszenia Artystów Rewolucyjnej Rosji, skupiającego zarówno przedstawicieli starego malarstwa akademickiego, jak i wielu młodszych, szanowanych artystów odrzucających awangardę. Ugrupowanie to powstało w 1922 roku i od początku miało poparcie władz, także finansowe. Szybko zajęło pozycję jednego z głównych graczy na scenie artystyczno-politycznej, wsławiając się agresywnymi atakami na przedstawicieli kierunków awangardowych (choć, trzeba to podkreślić, nie wszyscy artyści uczestniczyli w tych atakach). I to właśnie AChRR, a nie OST czy LEF, stał się bazą dla utworzonej w 1932 roku jedynej organizacji zrzeszającej ludzi sztuki w Związku Radzieckim: „Sojuza Chudożnikow SSSR” (organizacja ta, podobnie jak inne związki twórcze, powstała na mocy uchwały WKP(b) „O przebudowie organizacji literacko-artystycznych”).

Fakty, które tu przytaczam, są powszechnie znane, obecne w każdym podręczniku. Jednak takie organizacje, jak AChRR, kojarzone są przede wszystkim z walką polityczną, prowadzoną praktycznie od pierwszych lat po rewolucji, z atakami na – nazwane później formalistycznymi – kierunki sztuki awangardowej. Wystawa rzymska przypomina natomiast, że AChRR zrzeszał malarzy (a nie tylko działaczy), i to malarzy czynnych, także w latach dwudziestych. Że w latach tych w sztuce istniała nie tylko awangarda, mało tego, że prawdopodobnie to właśnie malarstwo o proweniencji realistycznej, nawiązujące do akademizmu, mogło cieszyć się większym powodzeniem wśród szerokiej publiczności. I to nie tylko wśród ludzi niewykształconych, robotników (w przeszłości często dowodzono, że awangarda nie utrzymała się, ponieważ „szerokie masy” wołały tradycjonalizm), ale też znacznej części inteligencji. Z której wywodzili się w większości przywódcy bolszewicy, jak Lenin (który nigdy nie ukrywał, że awangardy nie rozumie i że, na przykład, w muzyce najbardziej ceni *Appassionatę* Beethovena). Wynika z tego, że po pierwsze, wielkie zainteresowanie awangardą w drugiej połowie XX wieku przesłoniło fakt, iż cały czas istniała obok niej sztuka, będąca kontynuacją XIX-wiecznego akademizmu (który – to już inna rzecz – z czasem wyrodził się pod względem estetycznym; stąd w latach czterdziestych i późniejszych tyle w sztuce radzieckiej złęgo malarstwa). I, po drugie, że prawdopodobnie rację mają ci współcześni badacze, jak Jewgienij Dobrienko (jego tekst znalazł się w towarzyszącym wystawie katalogu<sup>15</sup>), którzy twierdzą, że socrealizm (jego istotą była jednak nie tyle sztuka

<sup>15</sup> Artykuł Dobrienki pt. L'impresa dell'entusiasmo. La cultura sovietica e la fabbricazione di masse esultanti (Przedsiębiorstwo: entuzjazm. Kultura radziecka i produkowanie masowej radości) znalazł się – obok tekstów takich autorów, jak wspomniana już Jekatierina Diegot', a także: Matthew Bown, John E. Bowlt, Jewgienija Pietrowa, Zelfira Triegulowa, Alessandro de Magistris, Swietłana Bojm, Gian Piero Pieretto, Witalij Komar, Sarah Wilson i in. w – równie, jak w Madrycie – świetnie wydany katalogu, zawierającym materiały na temat malarstwa prezentowanej epoki.

akademicka, ile eklektyzm stylistyczny) stanowił także odpowiedź na oddolne zapotrzebowanie, co podważa tezę, że został on wyłącznie narzucony społeczeństwu siłą, ogólnymi dekretemi.

Ekspozycje sztuki epoki radzieckiej (przy czym – mimo wszystko – głównie awangardy) z powodzeniem wędrują po zachodnich salach wystawowych, ciesząc się – co potwierdzają dwa omówione wyżej przykłady – dużym powodzeniem. W samej Rosji można odnieść wrażenie, że podobnie, jak to miało miejsce w pierwszej połowie XX wieku, tak i dziś znacznie więcej widzów przyciąga malarstwo tradycyjne, XIX-wieczne. Największym bodaj wydarzeniem końca ubiegłego roku stała się w Moskwie duża, monograficzna wystawa XIX-wiecznego malarza Nikołaja Ge, znanego jako twórca portretów oraz dużych płócien o tematyce religijnej. Przygotowana w Nowej Tretiakowce (na Krymskim Wale) pod tytułem *Cóż to jest prawda?*, nawiązującym do jednego z najbardziej znanych obrazów malarza, przedstawiającego Jezusa stojącego przed Piłatem, pierwsza prezentacja całego dorobku artysty, przyciągała tłumy.

W tym samym czasie, w tej samej Moskwie można było przekonać się, że awangarda radziecka pierwszych dekad XX wieku wciąż może inspirować. W Centrum Współczesnej Kultury „Garaż”, mieszczącym się w budynku konstruktywistycznej zajezdni autobusowej (wybudowana została ona w 1927 roku według projektu Konstantina Mielnikowa i Władmira Szuchowa dla autobusów angielskiej firmy Leyland) prezentowana była duża wystawa Williama Kentridge’a, artysty południowoafrykańskiego, rysownika, plakacisty, scenografa i reżysera, twórcy filmów animowanych (jego kolaż filmowy *Journey to the Moon* (2003) pokazany został niedawno w warszawskim CSW Zamek Ujazdowski). Wystawa zatytułowana *Pięć tematów* (jej kuratorem jest Mark Rosenthal, wcześniej podróżowała ona między Nowym Jorkiem, Wiedniem, Jerozolimą i innymi metropoliami) ujawniła skalę zainteresowań (jednym z motywów przewodnich filmów animowanych Kentridge’a jest południowoafrykański apartheid) i wielką wyobraźnię artysty, w tym jego zainteresowanie radziecką awangardą i – szerzej – kulturą rosyjską. W 2010 roku przygotował on inscenizację opery *Nos* Szostakowicza dla nowojorskiej Metropolitan Opera. Przy tej okazji powstał autonomiczny projekt pod nazwą *Ja nie ja, i loszad’ nie moja* (dosłownie – „Ja to nie ja i koń nie mój”, powiedzenie, którego odpowiednikiem jest polskie „Moja chata z kraja”), rodzaj – jak mówi sam artysta – multimedialnego eseju, na który złożyło się osiem projekcji pokazywanych symultanicznie w jednym pomieszczeniu. Odwołując się do *Nosa* Gogola, do wiersza Majakowskiego *Dobre obchodzenie się z koźmi*, wykorzystując i przetwarzając charakterystyczne dla radzieckiej awangardy motywy, Kentridge pozostał wierny swemu tematowi przemocy w systemach rządzonych totalitarnymi metodami: na jednym z ekranów odtwarzano – na tle dokumentalnych zdjęć – fragmenty stenogramu z plenum partii, podczas którego

przesłuchiwano Nikołaja Bucharina, broniącego się przed szkalującymi go niedawnymi towarzyszami. W tej wspaniałej instalacji-performansie Kentridge ukazał wzlot i krach awangardy w Związku Radzieckim, dowodząc zarazem jej żywotności i artystycznej siły. Zatem radziecka awangarda z początku XX wieku wciąż może inspirować nowe dzieła i nowe zjawiska. I to różni ją od „sorealizmu”, który jeśli zaznaczył swoją obecność w sztuce końca XX wieku, to w postaci pastiszu, parodii bądź stylizacji.